

The rest is silence

- Barok og neobarok i Svend Åge Madsens forfatterskab



SPECIALE

December 2004

Anders Gejl 19983379

Vejleder: Karen Margrethe Simonsen

Institut for æstetiske fag

Afdeling for Litteraturhistorie

Århus Universitet

Indholdsfortegnelse

Indledning	1
 I. Hvad er barok?	5
En stilhistorisk sammenligning.....	5
En formal metode	7
Foucaults arkæologiske metode.....	9
Barokken som brud.....	11
Reformeret religion	15
 II. The rest is silence.....	17
Cardenio und Celinde	18
Sørgespillet og tragedien.....	20
Benjamin om sørgespillet	23
 III. Resten er	31
Mennesket bag øjet.....	31
Tilføjelser til tavsheden.....	36
Hvad er jeg?	41
Mod et nyt jeg	45
 IV. To be or not to be.....	51
Melankolikeren.....	52
Intriganten	54
La persona	55
Modernisten, hippien og spilleren.....	57
Eksistensæstetiker.....	59
Kritik af attituderelativismen	61
Æstetiker, forfører og etikeren	63
”Dividet”	67

V. Neobarokken	69
Desillusion og nyillusion.....	71
Magisk realisme.....	74
Big-bang.....	77
En neomytologi	80
Illusion eller virkelighed?	84
 Konklusion	 87
Det tragiske og det komiske.....	87
Romantik og barok.....	88
Romantik og neobarok	91
Filmisk illusion	93
Modernisme, postmodernisme, barok og neobarok	95
 Summary in English.....	 97
 Litteraturfortegnelse.....	 100
 Bilag A: Albrecht Dürer: <i>Melancolia I</i>.....	 105
 Bilag B: Forsidebillede til <i>Liget og Lysten</i>.....	 106

Indledning

'The rest is silence.

Hamlets sidste fire ord synes at være den fuldendte afslutning på et litterært værk: I begyndelsen var ordet, men ved afslutningen forstummer de. Hamlet udånder, og kunsten kapitulerer ved grænsen for, hvad der lader sig udsige. Paradoksalt nok skal denne absolutte ende blive begyndelsen til dette speciale. I stedet for at følge Hamlets opfordring til stilhed vil de sidste fire ord blive udtømt, for hvad betydning de måtte indeholde på grænsen til det usigelige. Resten af specialet er om tavshed, men tavshed spændt ud mod mest mulig *mening*. Tomhed, intethed, hulhed, stilhed kan blæses op som en sæbeboble, hvis overflade er skøn, farverig, spraglet, larmende. Dette er den barokke antitese.

Shakespeare læses oftest som en renæssance-forfatter, men med hensyn til tematik og stil er især hans tragedier og digte helt kendetegnende for barokkens litteratur. Faktisk benyttes der ofte citater fra eksempelvis *Hamlet* og *Macbeth*, når lærebøger skal give et typisk eksempel på det særligt barokke, og *Hamlet* vil også i det følgende udgøre et kerneeksempel på det barokke. Shakespeares tragedie åbner sig mod to filosofiske spørgsmål: Et erkendelsesteoretisk og et eksistensfilosofisk. Det erkendelsesteoretiske er nært forbundet med Hamlets sidste ord: "The rest is silence." Hvad er denne tavshed? Hvilke implikationer har tavsheden sprogfilosofisk og symbolsk? Det eksistensfilosofiske spørgsmål er kort og godt: "To be or not to be?" Er det bedre at være, eller er det bedre ikke at være i den tavse verden? Hvad vil det sige "at være", og hvad vil det sige "ikke at være"? *Hamlets* to spørgsmål er den akse, hvorom specialet er bygget op. Begge spørgsmål har at gøre med *mening*. En grundlæggende hypotese vil være, at barokkens kunst skriver sig op mod et fravær af mening, at kunsten er drevet af en angst for det blotte tomrum, en *horror vacui*, der byder kunstneren at skabe. I barokken blev der sørgt over fraværet af mening gennem massive og svulstige repræsentationer af forgængelighed og forfængelighed, men samtidig var der en drift i en anden retning: Man søgte at udnytte vilkåret, at bygge en livsfilosofi på fraværet af mening, der også betød en radikal frihed. Et sidste spørgsmål bliver dermed: Er det muligt for den barokke kunst at skabe ny mening, eller er forsøgene derpå kun i stand til at skabe skin-mening?

At barokken har relevans i en nutidig sammenhæng understreges af, at der i øjeblikket næsten er gået mode i udtrykket "neobarok". Karl Erik Schøllhammer skriver i en artikel:

Indenfor de seneste års studier af vor tids tendenser i kultur og æstetik er der tilsyneladende en stigende interesse for **barokken** som et kulturhistorisk fænomen, som en periode til hvilken vores nutidige

epistemologiske instabilitet synes at have en vis parallel. Barokken ser ud til at tilbyde en analytisk prisme igennem hvilken nogle af de æstetiske fænomener i modernitetens litteratur og billedkunst ordner sig under et nyt perspektiv, og genkendelsen af et bestemt formsprog med en analogi til den historiske baroks forskellige kunstneriske udtryk, benævnes af og til med termen det **neo-barokke**.¹

Foruden at undersøge, hvad der filosofisk set kan anses for at være specifikt barokt, er formålet med det følgende at læse nutidens litteratur ind i barokkens ”analytiske prisme”. Spørgsmålet er: Er vores nutidige ”epistemologiske instabilitet” sammenlignelig med barokkens skepsis i forholdet til virkeligheden? Mere specifikt drejer det sig om at finde frem til sammenhængene mellem barokken og henholdsvis modernismen og postmodernismen. At drage denne forbindelse er der som sagt ikke noget afgørende nyt i. For det første har flere sociologer og kulturanalytikere set en sammenhæng helt generelt mellem vor tids kulturelle fænomener, fra computerspil til sæbeoperaer, og barokken. Jeg skal senere berøre italienske Omar Calabrese, der foreslår begrebet neobarok som afløser for det udvandede postmodernisme, og for nylig har Angela Ndalianis lavet en lignende undersøgelse.² Men også modernismen er blevet kaldt en barokkens genkomst, blandt andet fordi den tyske filosof Walter Benjamin (der også vil spille en central rolle i dette speciale) ser en fortsættelse af barokken i Bertolt Brechts absurde teater, hvad der i øvrigt har været med til at inspirere danske Henning Goldbæk til at skrive om *Marcel Proust og barokkens genkomst*.³ På samme vis har litterater set tendenser til det barokke helt tilbage i det nittende århundrede hos eksempelvis Wagner, Baudelaire og Mallarmé. Mest konsekvent er den latinamerikanske *magiske realisme* blevet forbundet med en ”neobarok”. Én af foregangsmændene i den magiske realisme, cubanske Alejo Carpentier, bekender sig eksplicit til en neobarok poetik. Han skriver: ”We have [...] the baroque, a constant of the human spirit that is characterized by a horror of the vacuum, the naked surface, the harmony of linear geometry.”⁴ Et udsagn, der peger på, at det også i den moderne neobarokke version er rædslen for det tomme, der ligger til grund for litteraturen.

Denne undersøgelse af sammenhængen mellem det barokke, det neobarokke, det moderne og det postmoderne vil dog adskille sig fra den gængse af to årsager. For det første fordi barokken ikke undersøges fra en æstetisk synsvinkel, men fra en konsekvent filosofisk synsvinkel. Det følgende er derfor ikke en sammenligning af stilmæssige karakteristika, men af de filosofiske forhold bag disse fremtrædelser. For det andet fordi undersøgelsen begrænser sig til én enkelt dansk forfatter, nemlig Svend Åge Madsen. Mig bekendt er Svend Åge Madsens forfatterskab ikke tidligere blevet læst ind i

¹ Karl Erik Schøllhammer: ”Det barokke og det neo-barokke.”

² Omar Calabrese: *Età neobarocca* (Engl.: *Neo-Baroque – a Sign of the Times*) og Angela Ndalianis: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*.

³ Henning Goldbæk: *Marcel Proust og barokkens genkomst – en læsning af På sporet af den tabte tid*.

⁴ Alejo Carpentier: ”The baroque and the marvelous real”, s. 95.

en barok kontekst, og det på trods af at hans forfatterskab har flere implicitte og eksplicitte referencer til barokke værker og problemstillinger. Hamlets sidste ord har en helt særlig position i forfatterskabet. Madsens tidlige værk *Otte gange orphan* slutter med ordene: ”Resten er”. Ordet tavshed er reduceret væk, så der kun er essensen af ordet: tomrummet, på dets plads. Men i stedet for at lade dette vakuum blive enden på forfatterskabet, fuldfører Svend Åge Madsen sætningen i sin næste roman, *Tilføjelser*. Og ikke nok med det: Han fuldfører den hele fem gange, da romanen udkommer i en kassette med fem ligestillede hæfter, der alle starter med ordet ”tavshed”. Altså en fem gange så ordrig tavshed.

Når Madsens tankeunivers forbinder sig til barokken og Hamlet, er det derfor ikke i nogen uforandret form. Men selvom der er sket forandringer i tankeformerne siden barokken, er det min påstand, at de to perioder stadig er sammenlignelige i deres filosofiske grundpositioner, og jeg vil forsøge at trække forskelle og ligheder klart op. At begrænse undersøgelsen til en enkelt forfatter betyder selvfølgelig, at den ikke – som eksempelvis Calabreses bog – prætenderer at give en samlet karakteristik af nutiden under det fælles begreb: neobarok. Men da Svend Åge Madsens forfatterskab indeholder klare, næsten demonstrative, skift fra det tidlige forfatterskab, der er formeksperimenterende modernistisk, til det sene, der er postmodernistisk, er det alligevel en relativt repræsentativ undersøgelse.

Svend Åge Madsens forfatterskab deles typisk ind i tre faser.⁵ Første fase er abstrakt modernistisk. Det er en undersøgelse af sprogets evne til at afdække virkeligheden gennem to meget eksperimentelle romaner, *Besøget* (1963) og *Tilføjelser* (1967), ”uromanen” *Lystbilleder* (1964), samt novellesamlingen *Otte gange orphan* (1965). Fra denne fase vil novellen ”Skaberen” fra *Otte gange orphan* og *Tilføjelser* blive analyseret med henblik på sammenhængen mellem Hamlets barokke tavshed og Madsens tilsvarende modernistiske tavshed. Romanerne fra første fase skulle Svend Åge Madsen senere betegne som ”anti-kunst”, og skiftet til anden fase bestod med hans egne ord i at gå fra anti-kunsten til en ”anti-anti-kunst”, der godtog anti-kunstens resultat: ”at virkeligheden ikke lader sig beskrive”,⁶ men projektet blev nu at vise, hvordan ”lavere” genrer som kriminalromaner og ugebladsnoveller kunne indgå i en mosaik af ligeværdige sandheder, der udgør menneskets virkelighedsbillede. I samme periode (slutningen af tresserne) befandt Svend Åge Madsen sig i en kreds af forfattere, der udgav tidsskrifterne *ta’* og *MAK*, og fra denne forfattergruppe har især Hans-Jørgen Nielsen været en inspirationskilde for Madsen. Nielsens attituderelativisme beskrev menneskets mulighed for at bruge sin radikale frihed i en relativ virkelighed til at vælge roller til de

⁵ Den ofte brugte fase-inddeling af Madsens forfatterskab stammer oprindeligt fra Renny Edal og Ole Nielsens *Identitet og virkelighed*.

⁶ I essayet ”Was ist ein Bild?”; i *MAK*, nr. 1, 1969.

enkelte situationer. Den anden fase af Svend Åge Madsens forfatterskab er derfor sammenlignelig med nogle af litteraturens første eksperimenter med en eksistentialisme eller eksistensfilosofi⁷, som dukkede op i 1600-tallet især i de katolske lande. Med udgangspunkt i Hamlets mest berømte monolog: "To be or not to be", vil attituderelativismen i Hans-Jørgen Nielsens udgave og i Madsens *Dage med Diam eller Livet om natten* (1972) blive sammenlignet med tekster fra barokken, særligt Baltasar Gracians *Oraculó manual y arte de prudencia* (1647).

Skiftet til tredje fase kom med en række romaner, der var mindre virkelighedsfjerne end den tidligere Madsen-litteratur, men stadig overvældende fantasifulde og fabulerende. Samtidig begyndte opbygningen af den makro-tekst, Madsen arbejder på den dag i dag. Alle romaner siden *Tugt og utugt i mellemtiden* (1976) og helt frem til i dag foregår i Århus, og persongalleriet fra den ene roman til den næste hænger sammen. Dermed skaber Madsen en slags alternativ virkelighed, et alternativt Århus, der eksisterer som et fletværk af fortællinger, der måske, måske ikke, er lige så virkeligt som den "ægte" virkelighed. I dette store postmoderne værk overskrides barokken, sådan at man kan tale om en neobarok, en ny barok, der bevæger sig udover epistemologiens grænser og bliver ontologisk. Tredje fase af forfatterskabet minder på mange måder om den *magiske realisme*, der af samme grund vil udgøre sammenligningsgrundlag for Madsens *At fortælle menneskene* (1989).

Før det er muligt at lave disse konkrete sammenligninger, er der dog et ganske væsentligt spørgsmål, der skal besvares: "Hvad er barok?" I det følgende vil jeg give en kort introduktion til begrebet og dets anvendelse i moderne diskussioner om kunst og kultur. Desuden vil jeg redegøre for min specifikke brug af begrebet.

⁷ Især Blaise Pascals *Pensées sur la Vérité de la Religion Chrétienne* betragtes af flere som en forløber for eksistentialismen, eksempelvis i *Litteraturens veje* af Johannes Fibiger og Gerd Lütken, s.80-81.

I. Hvad er barok?

Ordet ”barok” havde sin oprindelse i en negativ omtale af 1600-tallets svulstige arkitektur hos mere klassicistisk orienterede kulturhistorikere i eftertiden. Den overdrevne udsmykning blev opfattet som dårlig smag og fik derfor navnet barok, der formentlig er en sammenblanding af ordene ’baroco’: en logisk slutning, hvor indholdet ikke nødvendigvis er falsk, men heller ikke sandt med sikkerhed, og det portugisiske ’barroco’: en uperfekt perle.⁸ Først i anden halvdel af 1800-tallet skulle det hidtil nedladende begreb få en neutral definition i Heinrich Wölfflins *Renaissance und Barock* fra 1888. Wölfflin arbejdede med begrebspar til at definere forskellen mellem på den ene side *klassik* og på den anden *barok*. I den forbindelse fremdrog han fem kategoriale hoved modsætninger: Lineær/Pitoresk, Overflade/Dybde, Åben form/Lukket form, Mangfoldighed/Enhed, Absolut klarhed/Relativ klarhed.⁹ Barok er altså et begreb, der er defineret af eftertiden, og som først relativt sent er blevet udvidet fra at omhandle kunst og musik til også at omhandle litteratur. Det betyder også, at selv om ”barok” i hverdagsbrug betegner en kunsthistorisk periode, gør alene det faktum, at teoretiske værker om emnet er skrevet i eftertiden med aktuelle kunstdiskussioner for øje, det muligt at benytte det i en transhistorisk forstand. Dermed står man altså med dels et ord, der betegner en dominerende kunstrening i 1600-tallet, og dels et ahistorisk begreb, der betegner en særlig form eller stil. Det giver i første omgang to mulige indgangsvinkler til begrebet: en kunsthistorisk og en formal.

En stilhistorisk sammenligning

Lad os starte med at se nærmere på den første mulighed. Den historiske periode kan vi for nemheds skyld starte med at definere som strækkende sig over det meste af 1600-tallet i Europa. Hvad der præcist var startskuddet til perioden, er en akademisk diskussion, som egentlig ikke er så relevant i denne sammenhæng, men, som det gerne skulle blive klart af det følgende, er det barokke blandt andet forbundet med en ændring af erkendelsesformerne. Både Cervantes’ *Don Quixote* (første del 1605) og Shakespeares *Hamlet* (1601) er ofte blevet læst ind i en barok kontekst af diverse litteraturforskere. Især sidstnævnte skal i dette speciale udgøre et fast referencepunkt, og det kan derfor meget passende blive Hamlets figur, der skal stå som åbningen til den litterære barok på tærsklen til det syttende århundrede.

Som nævnt var barokken oprindeligt defineret i forhold til arkitekturen, men det overlæssede, dekadente, kunstige, svulstige i arkitektur og billedkunst finder sin pendant i lyrikkens ekstreme

⁸ Eira Storstein og Peer E. Sørensen: *Den barokke tekst*, s. 16, samt Hans Hertel (red.): *Verdens litteraturhistorie bind 3*, s. 269.

⁹ Karl Erik Schøllhammer: ”Det barokke og det neo-barokke”, s. 4.

antiteser og voldsomme virkemidler, samt i prosaens nærmest arabeske handlingsstrukturer. Tematisk kredser både litteratur og billedkunst omkring forgængelighed og forfængelighed med en ihærdig brug af vanitas-symboler og en stædig fastholdelse af det jordiske livs ubetydelighed i forhold til uendeligheden.

Men når man prøver at trække en sådan historisk stil frem til vore dage i forsøget på at tale om en neobarok, bliver det ret hurtigt klart, at der er en del barrierer forbundet med manøvren. Vores opfattelse, af hvad det i det hele taget vil sige at være kunstner, eller hvad et kunstværk er, har ændret sig markant siden 1600-tallet. Forudsætningerne er så forskellige at en direkte sammenligning mellem en tekst fra 1600-tallet og en nutidig tekst, i praksis vil være svær at gennemføre. I Eira Storstein og Peer E. Sørensens bog: *Den barokke tekst* fra 1999, er fokus på barokken, men sidst i bogen er inkluderet et afsnit om barokkens mulige genkomst i modernistisk og postmodernistisk litteratur. Da sammenligningsgrundlaget er en litteraturhistorisk gennemgang af den danske barok, bliver konklusionen ikke overraskende skeptisk omkring en sammenføjning af barok, modernisme og postmodernisme:

Aktualiseringen af barokbegrebet finder sted hen over mere end to hundrede års æstetiske og kunstneriske erfaringer. Kunstens autonomi er drevet til en spids, og kunstværket er kun undtagelsesvist kontekstualiseret i lejligheder og ydre anliggender, ligesom det heller ikke længere åbenlyst bærer sit budskab frem. Tværtimod. De indre dunkelheder i det moderne kunstværk er den barokke tekst fremmed, for den skal ikke udsige 'det nye' – det er den romantiske og postromantiske litteraturs privilegerede opgave. Det betyder også, at der er et ændret forhold mellem tekst og digter. I barokken er det digteriske jeg en rent retorisk figur. I den moderne litteratur fra romantikken og derefter er der en generisk forbindelse mellem subjektivitet og tekst, som er den barokke tekst fremmed. [...] Den barokke teksts tekstlighed er direkte, åbenlys og uden skjulte dybder. Hertil kommer, at den klassiske modernistiske kunstner heller ikke længere er systemets loyale hylder, men en oppositionsfigur. Desuden er den problematiske sprogskepsis, der præger store dele af den modernistiske digtning efter Nietzsche, ikke identisk med den viden om sprogets utilstrækkelighed til at sige det guddommelige, som reformpoeterne havde midt i deres sprogkulturelle optimisme, og som i øvrigt trækker tilbage til middelalderen. Der er derfor mange grunde til at være skeptisk overfor en hurtig sammenføjning af barok, modernisme og postmodernisme.¹⁰

Det skal understreges, at sammenligningsgrundlaget hos Storstein og Sørensen er mellem dansk barok og dansk modernisme og postmodernisme. Dette speciale vil derimod sammenligne Svend Åge Madsens modernisme og postmodernisme med europæisk barok som sådan og hovedsageligt med den tyske og spanske, samt med elementer fra Shakespeare. I det lys kommer barokken ikke til

¹⁰ *Den barokke tekst*, s. 253-54.

på samme måde at virke entydigt ”uden skjulte dybder”. Men hvad man kan uddrage af Sørensen og Storsteins konklusion er, at det ikke lader sig gøre at drage en direkte sammenligning mellem tekster fra to vidt forskellige epoker i kunsthistorien; dertil er tankeformerne forandret for meget de sidste århundreder. Der må altså en form for bearbejdning af perioden til, hvis den skal kunne fungere som sammenligningsgrundlag.

En formal metode

En anden måde at gribe problemet an på kunne derfor være at definere barok eller neobarok som en særlig stil eller tematik på baggrund af en eller flere moderne teorier om begrebet. Flere moderne lyrikere har bekendt sig til den neobarokke stil, og dertil kommer en række teoretikere. Mest prominent de senere år i den sidste kategori har været den italienske kulturanalytiker Omar Calabrese. På baggrund af forskellige kulturfænomener som moderne musik, film og tv-serier prøver han at indkredse nutidens dominerende smag eller ånd, og i stedet for det udvandede ”postmodernisme” foreslår han udtrykket ”neobarok”:

But what is the prevailing taste – if it exists – of our epoch, apparently so confused, fragmented, and indecipherable? I believe I have found it, and I should like to propose a name for it: *neo-baroque*. But I should make it clear that this name does not mean that we have “returned” to the baroque. Nor do I think that what I define as “neo-baroque” sums up all the aesthetic production of this society, in either its dominant or its most positive aspects. “Neo-baroque” is simply a “spirit of the age” that pervades many of today’s cultural phenomena in all fields of knowledge, making them familiar to each other and, simultaneously, distinguishing them from other cultural phenomena in a more or less recent past. [...] It is easy to say what “neo-baroque” consists of: a search for, and valorization of, forms that display a loss of entirety, totality, and system in favor of instability, polydimensionality, and change.¹¹

For Calabrese er det neobarokke udtryk for tabet af en helhed til fordel for ustabilitet, flerdimensionalitet og forandring, hvilket han analyserer frem i nutidens kultur i de efterfølgende kapitler, der alle omhandler et begrebspar: ”Rhythm and Repetition”, ”Limit and Excess”, ”Detail and Fragment”, ”Instability and Metamorphosis”, ”Disaster and Chaos”, ”The Knot and the Labyrinth”, ”Complexity and Dissipation”, ”The Approximate and the Inexpressible”, ”Distortion and Perversion”. Der er tale om et formalistisk projekt, der søger at forklare forskellige æstetiske kendetegn ud fra ovenstående helt abstrakte videnskabelige termer. Calabrese lægger ikke skjul på, at hans undersøgelse finder sit fundament i Wölfflins dikotomi mellem det klassiske og det barokke:

¹¹ *Neo-baroque – A Sign of the Times*, s. xii.

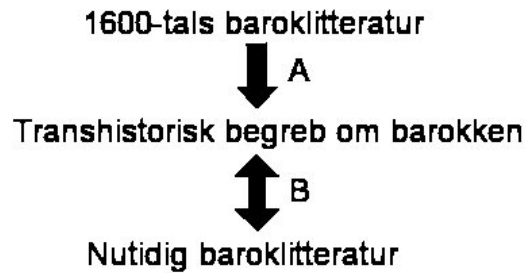
It is on this basis that we shall be able to contrast, in the following pages, two types of taste: "baroque" and "classical." By "classical" I basically mean the categories of judgements that are strongly oriented towards stably ordered correspondences. By "baroque," on the other hand, I mean those categories that powerfully "excite" the ordering of the system, that destabilize part of the system by creating turbulence and fluctuations within it and thus suspending its ability to decide on values. Evidently this means closing the only historical door left open to us, since the only thing that history allows us to do is verify empirically the appearance of competing classical or baroque forms, and to analyze their figures (since these really are historically determined). It never becomes in any way the *source* of an exclusive classification.¹²

Calabrese definerer sig altså ud af vanskelighederne ved at knytte en række kendetegn til ordet "barok" i dets modsætning til "klassik". På den vis gør han en historisk analyse uvæsentlig, fordi den ikke kan gøre andet end at verificere, at de to former skulle have været konkurrerende gennem historien (hvad han i parentes påstår er et faktum). Dikotomien mellem en barok og en klassik er da også ganske brugbar, ikke mindst fordi 1600-tallets europæiske litteratur i høj grad var opdelt mellem tysk/spansk/engelsk barok og fransk klassicisme. Men når hans efterfølgende analyse udelukkende betoner denne definition af det barokke som et fremherskende kulturfænomen i moderne tider, mister begrebet en stor del af sin kraft. Udtrykket "neobarok" kommer mest til at fungere som en metafor, som en anden måde at sige "postmoderne," ikke mindst hvis man har i baghovedet, at Wölfflin selv blev kritiseret for at mangle historisk forankring i sin teori. Arnold Hauser skrev i *The Social History of Art* (vol. 2, 1962): "Wölfflin's categories of the baroque are, in fact, nothing but the application of the concepts of impressionism to the art of the seventeenth century [...]"¹³ På samme måde er Calabreses tekst en ganske god analyse af vores kultur, men den trækker ingen linier tilbage til barokken, og dermed bliver "neo-baroque" endnu en tilfældig mærkat som erstatning for det udvandede "postmodernisme".

Målet må altså være at finde frem til en læsning af det barokke og det neobarokke, der kan sammentænke den formale og den historiske tilgang, således at man får et "analytisk prisme", der er anvendelig i en læsning af nutidig litteratur. Det vil sige, at der skal laves en forbindelse mellem et transhistorisk barok-begreb og dets forankring i henholdsvis 1600-tallet og anden halvdel af det tyvende århundrede. Det giver en model, som den herunder:

¹² *Neo-Baroque – a Sign of the Times*, s. 25-26.

¹³ Som gengivet af Petri Liukkonen på hjemmesiden <http://www.kirjasto.sci.fi/wolfflin.htm> (2/12 2004).



De to pile, A og B, illustrerer at der er brug for en form for formidling mellem periodens tekster, før de kan indgå i definitionen af et transhistorisk begreb. Pil A er ensrettet, fordi definitionen af begrebet ”barok”, nødvendigvis må finde sit grundlag i den oprindelige barok fra 1600-tallet. Pil B er derimod dobbeltrettet, fordi en tolkning af nutidig litteratur som barok må tage sit udgangspunkt i det netop definerede transhistoriske barokbegreb, men samtidig vil en fremskrivning af barokken til det tyvende århundrede nødvendigvis også give et afkast i den anden retning. Vanskeligheden består nu i at finde den formidling, der kan give dynamik til dette ”analytiske prisme”, den instans, der udgør pilene A og B. Med andre ord må man søge nogle kilder, der omformer historien til abstrakte former, så de kan indgå i et transhistorisk begreb. På den måde skal man sættes i stand til at skrive henover 300 år uden at blive standset af en metodologisk knude. Da det følgende er tænkt som en filosofisk tematisk sammenligning, vil de æstetiske former mest blive forstået som fremtrædelsen af nogle dybereliggende filosofiske bevægelser (med andre ord en omvending af Calabreses undersøgelse).

Foucaults arkæologiske metode

Til helt generelt at forstå menneskehedens forandrede position erkendelsesmæssigt over de 300 år, kan Michel Foucault være behjælpelig. Han bruger i sit hovedværk *Les Mots et les choses* (1966) en ganske god metafor for den strukturelle analyse af tænkningens historiske mutationer, vi har brug for:

[...] ce qu'on voudrait mettre au jour, c'est le champ épistémologique, l'épistémè où les connaissances, envisagées hors de tout critère se référant à leur valeur rationnelle ou à leurs formes objectives, enfocent leur positivité et manifestant ainsi une histoire qui n'est pas celle de leur perfection croissante, mais plutôt celle de leurs conditions de possibilité; en cet récit, ce qui doit apparaître, ce sont, dans l'espace du savoir, les configurations qui ont donné lieu aux formes diverses de la connaissance empirique. Plutôt que d'une histoire au sens traditionnel du mot, il s'agit d'une “archéologie”.¹⁴

¹⁴ *Les mots et les choses*, s. 13.

Foucaults projekt er ikke et historisk projekt, men et arkæologisk projekt: han prøver at ”grave” mulighedsbetingelserne for de historiske *epistemer* frem. Ifølge Foucault sker der i åndshistorien en række brud eller skred, hvor mennesket begynder at tænke radikalt anderledes – menneskeheden bevæger sig til et nyt *episteme*, en ny konfiguration af forståelsesformerne. Dermed er det heller ikke et hegeliensk projekt, hvor historien gradvist nærmer sig sin egen perfektion, men et kantiansk projekt, der i stedet for at undersøge statiske mulighedsbetingelserne for forstanden undersøger, hvordan disse mulighedsbetingelser ændrer sig til forskellige historiske epoker. I forhold til dette speciale er metaforen: *arkæologi* ganske god, fordi den peger på, at det ikke så meget er de empiriske fakta, der skal fremdrages, som de strukturer, der ligger bag de empiriske fakta. Dermed bliver historiske fakta årsagsforklaringer til barokkens og modernismens ændringer i tænkning og symbolik. Foucaults helt abstrakte tankegang kan bruges som en slags første skelet bag de konkrete stilistiske og tematiske sammenligninger, som gør det muligt at sammenligne en barokkunstners følelsesliv med modernitetens. Først og fremmest vil det være et redskab til at række om bag romantikken, hvilket kan lade sig gøre med Foucault, fordi han ikke ser historien som en fremadskridende proces, hvor den i hegeliensk forstand ”kommer til sig selv”, men som en række epistemeskift, der følger på hinanden uden en egentlig retning. Hypotesen er, at den barokke og den postmoderne kunsts former og tematik er styret af en række bagvedliggende erkendelser, som ikke er ens, men som ligner hinanden.

Frem til det syttende århundrede eksisterer, hvad Foucault kalder renæssancens episteme. Mennesket tænker primært i ligheder og sammenhænge: ”Le monde s’enroulait sur lui-même: la terre répétant le ciel, les visages se mirant dans les étoiles, et l’herbe enveloppant dans ses tiges les secrets qui servaient à l’homme.”¹⁵ I kraft af lighedstankegangen har man haft et ordnet univers at forholde sig til. At forstå er at placere i en sammenhæng, at se lighedsrelationer mellem tingene, der fungerer som tegn, således at verden bliver til at læse som et skrift. Derfor er mennesket også naturligt indlejret i en meningsfuld sammenhæng, der ikke lader sig anfægte. Men ifølge Foucault finder der fra starten af 1600-tallet et epistemeskifte sted. Mennesket holder op med at tænke i ligheder og begynder i stedet at tænke i forskelle og identiteter. Ting er ikke længere indlejret i et lighedens fællesskab, og derfor bliver lighedsrelationerne pludselig omfattet med stor skepsis. Man kan ikke længere stole på skriften, det hidtidige verdensbillede krakelerer, og lighedsbegrebet bliver nært knyttet til illusionen:

Au debut du xvii^e siècle, en cette période qu’à tort ou à raison on appelle baroque, la pensée cesse de se mouvoir dans l’élément de la ressemblance. La similitude n’est plus la forme du savoir, mais plutôt

¹⁵ *Ibid.*, s. 32.

l'occasion de l'erreur, le danger auquel on s'expose quand on n'examine pas le lieu mal éclairé des confusions. [...] L'âge du semblable est train de se reformer sur lui-même. Derrière lui, il ne laisse que des jeux. Des jeux dont les pouvoirs d'enchantement croissant de cette parenté nouvelle de la ressemblance et de l'illusion; partout se dessinent les chimères de la similitude, mais on sait que ce sont des chimères; c'est le temps privilégié du trompe-l'œil, de l'illusion comique, du théâtre qui se dédouble et représente un théâtre, du quiproquo, des songes et vision; c'est le temps des sens trompeurs; c'est les temps où les métaphores, les comparaisons et les allégories définissent l'espace poétique du langage.¹⁶

Barokken er i Foucaults historiefilosofi den periode, der udgør tærsklen til det nye klassiske episteme. Det er en overgangsfase i menneskehistorien, et markant brud med tidligere tiders tankegang, og i dette brud befinder menneskeheden sig i en periode i et illusionens rum. Foucault bruger *Don Quixote* som eksempel på en figur, der ikke har kunnet frigøre sig fra det gamle episteme. Han ser overalt ligheder mellem tingene fra bøgernes verden og den virkelige verden, sådan at gemene servitricer bliver noble damer, og vindmøller bliver drager. Fordi *Don Quixote* har denne splittede struktur, er den ofte blevet kaldt den første moderne roman, men barokken vrir med lignende forsøg med illusion og bedrag. Årsagen til det er ikke mindst at finde i en splittelse af tegnet, som fulgte med ændringen til at tænke i forskel og identitet. Ifølge Foucault var forståelsen af tegnet i renæssancen tredelt mellem: "ce qui était marqué, ce qui était marquant, et ce qui permettait de voir en ceci la marque de cela"¹⁷ Det sidste element var naturligvis det, som gav ligheden en privilegeret plads i renæssancen, men omkring år 1600 forsvandt opfattelsen af den naturlige sammenhæng mellem tegn og betydning. Det tredje element i ligningen gled ud, og man gik over til den binære konstruktion, som vi også kender i dag; med Saussures begreber tvedelingen mellem *signifiant* og *signifié*. Det åbnede for at tegnet kunne være bedragerisk, hvad man læste i verdens skrift omkring sig kunne pege på en sandhed, der var en anden end den, som eksisterede i det skjulte. Af samme grund var bedraget og illusionen én af de absolut væsentligste tematikker i barokken, og splittelsen af tegnet skal være vores første bidrag til det transhistoriske barokbegreb.

Barokken som brud

Barokkens kunst var nærmest besat af tanken om en disharmoni mellem det indre og det ydre. Denne disharmoni har stået i klar modsætning til mindet om en tid, hvor enheden endnu eksisterede, symbolsk set enten før faldet fra antikken eller før faldet fra paradiset have, men denne side af sagen blev især vendt og drejet i romantikken, hvor man stræbte tilbage mod den oprindelige enhed. Barokken, derimod, brugte sin energi på at dvæle ved faldet fra metafysikkens himmel, ved bruddet og splittelsen, hvad enten man sørgede over det, eller prøvede at udnytte disharmonien til

¹⁶ *Ibid.*, s. 65.

¹⁷ *Ibid.*, s. 78.

egen fordel. På den måde var baggrunden for størstedelen af kunsten i barokken pessimistisk funderet (trods det at dens udtryk kunne være optimistisk). Vi skal i løbet af dette speciale se nærmere på to sider af barokken, der forholder sig modsatrettet til det pessimistiske grundlag. Først den melankolske del af kunsten, der er forbløffende stillestående, opgivende og udsigtsløs (og altså ikke harmonerer med eksempelvis Calabreses forståelse af barok). Dernæst den mere ubekymrede kunst, der forsøger at udnytte problematikken til egen fordel og opnå størst mulig livsnydelse.

Splittelsen af tegnet i sig selv er symbolsk for det historiske brud, som barokken står i. Mange andre end Foucault har hævdet, at der sker et historisk brud omkring det syttende århundrede. Hvad der forårsager de vældige omvæltninger i perioden såvel politisk, som videnskabeligt, filosofisk og religiøst er svært at svare på. Men en banal opfindelse som bogtrykkerkunsten i 1450'erne har haft en kolossal betydning over de følgende århundreder; ikke blot fordi litteratur blev udbredt til den almene befolkning, men også fordi intellektuelle fik et helt nyt magtmiddel til at påvirke masserne. Således var bogtrykkerkunsten en helt essentiel forudsætning for reformationen og videnskabeliggørelsen af samfundet. Jeg skal kort gennemgå de filosofiske og religiøse omvæltninger, der er en forudsætning for at forstå den historiske barok.

René Descartes er ofte blevet kaldt den første moderne filosof. Grunden til det er især, at man med hans filosofi første gang oplever et skifte fra at tage udgangspunkt i Gud eller verden og til at tage udgangspunkt i subjektet. Dermed forandrer filosofien sig fra grundlæggende at have været en ontologi til at være en epistemologi. Medvirkende til dette skifte var i høj grad splittelsen i tegnet, som muliggjorde en ny og stærkere skepsis overfor sanser og bevidsthed. Som Descartes skriver i indledningen til sin første meditation: "Some years ago I was struck by the large number of falsehoods that I had accepted as true in my childhood, and by the highly doubtful nature of the whole edifice that I had subsequently based on them."¹⁸ Typisk for den "nye filosofi" begynder Descartes i subjektet: "I". Den nye tvedeling i filosofien kommer dermed til at stå mellem et subjekt og et objekt, hvorimellem der er en problematisk forbindelse – en splittelse som tydeligvis er parallel med splittelsen i tegnet. Derfor blev Descartes' forsøg på at rodfæste fornuften i et arkimedisk punkt og dermed skabe en rationalistisk filosofi ironisk nok startskuddet til en skepticisms århundrede kulminerende med Humes afvisning af alt, hvad mennesket havde troet på, herunder idéen om et jeg, idéen om en omverden og kausalitetsprincippet's gyldighed (Descartes' *Metafysiske meditationer* er fra 1641, Humes *Treatise of Human Nature* fra 1739). Descartes' filosofi førte til en slags filosofiens uskyldstab: hvor man tidligere havde haft direkte adgang til tingene, havde man nu kun adgang til subjektets opfattelse af tingene. Derved skabtes en dualisme mellem subjekt

¹⁸ René Descartes: *Meditations on First Philosophy*, s. 12.

og objekt, som mundede ud i en substansdualisme mellem substansen for det mentale: *res cogitans* ("tænkende ting") og det fysiske: *res extensa* ("udstrakt ting").

Dette nye problem skulle også få sin indvirkning på sprogfilosofien i barokken. I middelalderen havde man ivrigt diskuteret sprogets forhold til verden i den såkaldte *universaliestrid*, som omhandlede hvorvidt der fandtes universaler (almenbegreber), og i så fald hvilken status disse universaler måtte have. Striden handlede altså ikke om, hvorvidt den omgivende verden findes, men om sprogets evne til at udtrykke denne virkelighed, og i den forbindelse er det et helt essentielt spørgsmål, om almenbegreberne beskriver strukturer og sammenhænge i den reale virkelighed eller blot i det menneskelige hoved. Debatten var – og er stadig i dag – meget nuanceret, og de forskellige begreber har en tendens til at glide over i hinanden, når man blot drejer dem en anelse. Men jeg skal kort skitsere hovedpositionerne, og den generelle holdning til forholdet mellem virkelighed og sprog, der typisk ligger bag.¹⁹ *Realisme* er den holdning, at almenbegreberne eksisterer *uafhængigt af bevidstheden*, med andre ord at selv uden et menneske ville der være universelle sammenhænge, som blot ventede på at blive udtrykt i ord. *Nominalisme* er den opfattelse, at der ikke eksisterer universaler, at menneskets sprog er helt igennem kunstigt: Alle almenbegreber er hæftet på tingene som vilkårlige mærkater (navne), der kun har sin forankring i konventionen. Imellem de to begreber er en række mellempositioner, som er med til at forvirre billedet. Der er således to typer realisme, den ekstreme og den moderate, som i sig selv er modstillet på en måde, der minder om modstillingen mellem realisme og nominalisme. I Platons ekstreme realisme har universalerne selvstændig eksistens som *idéer*, hvoraf tingene kun er en manifestation, heraf det latinske tilnavn: *universalia ante res* (universale før tingen). I Aristoteles' moderate realisme, derimod, eksisterer universalerne immanent i tingene, som tingenes former eller væsenssegenskaber, *universalia in rebus* (universale i tingen). Fælles for de to filosoffer er dog, at de begge mener, at universalerne eksisterer uafhængigt af bevidstheden i modsætning til den fjerde hovedposition: *konceptualismen*. Konceptualismen forstås bedst som en slags moderat version af nominalismen, hvor man ikke insisterer på, at der ikke findes universaler, men blot understreger, at disse universaler er bevidsthedsafhængige:

For the conceptualist [...] universals are in the mind in a *private* sense, such that if there were no minds, there could be no universals, in the same way as there could be no thoughts or imagery or memories or dreams.²⁰

¹⁹ Fremstillingen af universaliestriden er især lavet på baggrund af A. D. Woozley: "Universals" i: *The Encyclopedia of Philosophy*, vol. 8, s. 194-106, samt *Politikens filosofi leksikon*.

²⁰ A. Z. Woozley: "Universals", s. 195.

Ifølge konceptualismen er universalerne begreber abstraheret fra ligheder mellem tingene, *universalia post res* (universale efter tingen).

Når jeg senere diskuterer problematikken, vil jeg – med mindre andet er angivet – simplificere begreberne, sådan at det er hovedmodsætningen mellem realisme og nominalisme, universaler eller ikke universaler, der er i fokus. Med i dikotomien følger en række associationer, fordi begrebsrealismen ofte er knyttet til en ontologisk realisme, altså at ”virkeligheden eksisterer uafhængigt af, om den *bliver erfaret* eller *kan erfares*”²¹, mens nominalismen er knyttet til skepticisismen og epistemologien. Modsætningen består derfor også langt hen i, hvorvidt det er sproget, der konstituerer verden, eller om det er verden, der konstituerer sproget. Fra en lidt anden synsvinkel er realismen et ønske om at tilnærme sproget til tingene, at prøve at opnå en sammensmeltning mellem begreb og ting, mens nominalismen insisterer på fordoblingen af verden, på afstanden mellem sprog og verden.

Med sidste definition in mente kan nominalismen altså forstås som endnu en parallel til det splittede tegn, og derfor kan barokken også umiddelbart forstås som en udpræget nominalistisk periode. Så simpelt stod det dog ikke til i sprogdiskussionerne i 1600-tallet, hvilket ikke mindst skyldtes, at der som tidligere nævnt foregik et paradoksalt parløb mellem rationalismen og den tiltagende skepticisme. Om det skriver Foucault: ”De là, le fait que la théorie des signes à l’époque classique ait pu porter à la fois une science d’allure dogmatique, qui se donnait pour la connaissance de la nature elle-même, et une philosophie de la représentation qui, au cours du temps, est devenue de plus en plus nominaliste et de plus en plus sceptique.”²² Så på den ene side har man altså den gryende oplysningstids videnskab, der tror at kunne gribe reale sammenhænge i verden, og på den anden side har man en nominalistisk mistillid til sproget, som har sneget sig ind i filosofien. Min påstand er dog, at ser man på de konkrete skønlitterære værker, er det nominalismen, der præger billedet. Kunstværket er i barokken tydeligvis engageret i illusion, bedrag og mistillid til sproget, men foruden det er kunstværkets væsen nominalistisk funderet, forstået på den måde at værkerne kun repræsenterer et skyggeliv. Hele vanitas-tankens er baseret på en nominalistisk grundholdning, fordi symbolerne puster sig op uden at indeholde andet end tomheden. Barokkunstnerens formål er ikke at prøve at beskrive verden, som den er, ikke at prøve at ramme de ord, der bedst harmonerer med de virkelige ting, men derimod at skabe en livets sproglige luftboble, der skaber lidt rum til den forpinte sjæl, indtil boblen i sidste ende brister, og tavsheden tager over. Den eneste sandhed, litteraturen synes at præsentere, er således sit eget grundvilkår: ”All the world’s a stage”. Derfor

²¹ *Politikens filosofi leksikon*, s. 362.

²² *Les mots et les choses*, s. 88.

bliver spørgsmålet, hvorvidt man skal bruge scenen til at spille på, eller man skal sørge over tabet af autenticitet.

Reformeret religion

Ligesom i filosofi og erkendelse var der sket et mærkbart historisk brud i religionen i perioden op til 1600-tallet. Det skyldtes dels den tiltagende videnskabeliggørelse af verden - som dog først for alvor slår igennem i oplysningstiden fra slutningen af 1600-tallet og 100 år frem - dels reformationen, der vendte op og ned på det hidtil så stærke metafysiske verdensbillede. Luther gjorde Gud til et personligt anliggende; det var menneskets tro og ikke menneskets handlinger, hvorpå den enkelte skulle dømmes på den sidste dag.

I den forbindelse er det på tide at præsentere en anden vigtig teoretiker for dette speciale: Walter Benjamin. Hvor Foucaults historieundersøgelse er erkendelsesteoretisk, er Benjamins bog om barokken, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), symbolsk i sin historiceanalyse. Barokken ses som en fortsættelse af et projekt påbegyndt i antikken; den tragiske helts opgør med guderne ender i tavshed, og i denne tavshed tager barokkens sørgespil sit udgangspunkt. Det betyder også, at der kommer til at køre et dobbeltspil i specialet mellem på den ene side Foucaults retningsløse historieforståelse og Benjamins, der ser symbolske årsagssammenhænge mellem de historiske epoker. Det splittede tegn er én forudsætning for at forstå ”den barokke ånd”, tavsheden en anden, og i den forbindelse giver Benjamins tekst nogle stærke symbolske figurer at arbejde med, der indirekte forbinder barokken til modernismen. Om den tyske religiøsitet skriver Benjamin:

Ein Stück germanischen Heidentums und finsteren Glaubens an die Schicksalsverfallenheit sprach sich in jener überladnen Reaktion aus, die zuletzt das gute Werk schlechthin, nicht seinen Verdienst- und Bußcharakter allein, aus dem Felde schlug. Jeder Wert war den menschlichen Handlungen genommen. Etwas Neues entstand; eine leere Welt.²³

De tyske dramatikere, Benjamin skriver om, var lutheranere. De skulle dels forholde sig til den situation, at tilværelsens store spørgsmål, som tidligere blev forklaret i et sammenhængende religiøst verdensbillede med kirken som holdepunkt, nu stod til den enkelte at finde svar på, og dels tabte de muligheden for gennem gode gerninger at opnå syndsforladelse. Det betød, at hele livet kom til at fremstå som en længere betydningsløs udskydelse af tiden frem til døden, handlingerne mistede deres signifikans. Ifølge Benjamin førte den lutheranske asketiske levevis til oplevelsen af en tom verden, som selv Luther skulle have oplevet på sine gamle dage.

²³ Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, s. 119.

I barokkens mudrede politiske billede skal man dog holde sig for øje, at der i store dele af Europa herskede en modreformation, som prøvede at give magten tilbage til kirken. Det eneste entydige, man kan sige om barokkens religiøsitet, er derfor, at den – som resten af samfundet - var i en tilstand af opbrud, at der var indre rystelser i det metafysiske verdensbillede. Magthaverne kæmpede således på hver sin side af den katolske grænse for, med massiv propaganda, at gennemtrumfe deres version af sandheden.

På grund af disse store forskelle har 1600-tallets litteratur to forskellige udtryk, der umiddelbart kan virke uforenelige: henholdsvis den stærkt religiøse og den verdslige litteratur. Som de to yderpunkter er der på den ene side den lutheranske, calvinistiske og puritanske litteratur, der var voldsomt moraliserende, verdensforsagende og melankolsk. På den anden side er der adelen og det bedre borgerskabs litteratur, der kunne være decideret hedonistisk, machiavellisk og komisk. Hvor Tyskland i 1600-tallet var præget af den udmarvende og grusomme 30-årskrig, herskede der i forhold hertil relativt stor velstand i det katolske Sydeuropa, hvor fortrinsvis Spanien var eksponent for baroklitteraturen. Dermed blev lutheranismens melankoli koblet til elendige leveforhold, mens hofmændene i de katolske lande svælgede i overflod. Der er derfor tale om to helt forskellige barokke typer: *melankolikeren* og *hofmanden*, som jeg dog ikke desto mindre vil argumentere for, begge har tavsheden, meningsløsheden og det splittede tegn som baggrund for deres forskelligartede litteratur. Melankolikeren *sørger* over det barokke vilkår, hofmanden *udnytter* det. Den melankolske position vil blive behandlet i det følgende afsnit, der undersøger tavsheden som erkendelsesteoretisk fænomen: "The rest is silence", og hofmanden vil blive behandlet i det eksistensfilosofiske afsnit: "To be or not to be."

I forhold til Calabreses formale metode og Storstein og Sørensens historiske skal dette speciale udgøre en tredje vej. Med Foucaults erkendelseshistorie og Benjamins symbolik inddrages elementer, der kan fungere som bindeled mellem et historisk og et transhistorisk barokbegreb. Splittelsen mellem ydre og indre, tavshed og antitetisk tænkning er dele af det transhistoriske begreb, der skal indsnævres yderligere i det følgende med Hamlet som den gennemgående barokke figur i hele specialet.

II. The rest is silence

O! I die, Horatio;
The potent poison quite o'er-crows my spirit;
I cannot live to hear the news from England,
But I do prophesy the election lights
On Fortinbras: he has my dying voice;
So tell him, with the occurrents, more and less,
Which have solicited – The rest is silence. [Dies.²⁴

Da Hamlet ytrer sine sidste ord, ligger store dele af det øvrige persongalleri døde på scenen. En ny tid varsles med "election lights/ on Fortinbras", men ellers bekender Hamlet, at "The rest is silence". Hvad skal man lægge i disse ord? Den mest umiddelbare oversættelse til dansk ville være: Resten er tavshed. Men hvilket "resten" hentydes der til? Er det resten af fortællingen om "the occurrents, more and less", den dybere forklaring på begivenhederne, som Hamlet har en intention om at holde for sig selv? Eller hentyder "resten" til den korte resterende del af Hamlets liv, hvor han vil forholde sig tavs, fordi han ikke har mere at sige, ikke kan sige mere, fordi hans livs lyd så at sige er opbrugt? En helt anden mulighed er at læse ordet "rest" som "hvile", altså som en udløsning fra livets barske "unrest". Det virker umiddelbart som en fordrejning af intentionen med sætningen, men den understøttes af Horatios ordvalg umiddelbart efter: "Now cracks a noble heart. Good-night, sweet prince,/ And flights of angels sing thee to thy *rest*!"²⁵ Shakespeare er kendt for sine *puns*, og det kan næppe være tilfældigt, at også denne mulighed træder frem i Hamlets sidste ambivalente ord. Betydningen ville da blive: "døden er tavshed", og det har igen både en positiv og en negativ fortolkning: Enten den positive at man i himmerige kan hvile på afstand af verdens øredøvende larm, eller, med en negativ ateistisk drejning, at efter døden hersker blot tavsheden, ikke andet. I begge disse tilfælde kendetegnes livet ved støj og – underforstået - ved sproget, mens døden er det stumme og sprogløse.²⁶

På denne vis får Hamlet i sine sidste kortfattede ord opridset en grundlæggende tematik i barokken. Dels er ambivalensen i ordene i sig selv typisk for den barokke mistillid til sproget. Dels er den skarpe antitese mellem liv og død, larm og tavshed, endelighed og uendelighed typisk for barokkens modsætningsfyldte virkelighedsforståelse, og dels fornemmes den melankolske utryghed over for tomheden, som Benjamin mener, Luthers lære afstedkommer. Sprogfilosofisk er Hamlets

²⁴ *The Oxford Shakespeare – Complete Works*, s. 907.

²⁵ *Ibid.*. Min kursiv.

²⁶ En mere grundig undersøgelse af de sidste ord hos Hamlet findes hos John Russell Brown i "Multiplicity of Meaning in the Last Moments of *Hamlet*."

udsagn: "The rest is silence" udtryk for en nominalisme: Den verden Hamlet oplever er sproglig – tragedien igennem udfører han et sofistikeret sprogspil - derfor er enden for ham også tavshed. Livet er en midlertidig sproglig udskydelse af dødens tavshed, men alle ordene er tomme hylstre for en repræsenteret skyggeverden.

Cardenio und Celinde

For at få et bredere perspektiv på den barokke tavshed skal vi se på et eksempel fra den mest tungsindige tyske barok: Gryphius' sørgespil: *Cardenio und Celinde*. Andreas Gryphius (1616-1664) er blandt Tysklands kendteste barokforfattere, vel kun overgået af romanforfatteren Grimmelshausen. Hans stoiske og lutheranske livsholdning kommer til udtryk i de meget melankolske sørgespil, hvor handlingen oftest begrænser sig til helten eller heltindens venten på døden. Det borgerlige drama *Cardenio und Celinde* er dog ikke helt så karakteristisk stillestående som hans tidligere martyrdramaer: *Catharina von Georgien* og *Carolus Stuardus*, fordi det i modsætning til disse rent faktisk har både handling og udvikling hos personerne, dog i en noget begrænset form. Første akt er ligesom i den antikke tragedie en eksposition. Cardenio og Olympia har lovet hinanden troskab, men efter at en anden af Olympias beundrere, Lysander, opslugt af begær tiltvinger sig adgang til hendes sovegemakker, opstår der problemer. Olympia, der forfærdet løber bort ved synet af en mandlig skikkelse, tror fejlagtigt, at det er Cardenio, hun har set, og familien anklager nu Cardenio for udåden og forlanger, at han gifter sig med Olympia for at redde hendes ære. Men Cardenio er stolt og afviser at gifte sig med en vanæret kvinde. Herefter træder Lysander frem, indrømmer sin skyld og frier til Olympia, der nu er splittet mellem foragten for Lysander og smerten over Cardenios afvisning. Imidlertid tilgiver hun en brødebetyngt Cardenio, og de to bliver genforenet og lover endnu engang hinanden evig troskab, men igen bliver de splittet, da Cardenio bliver kaldt til sin hjemstav, hvor hans far ligger for døden. Herfra sender Cardenio en række breve, men brevene når aldrig frem, og Olympia, som tror hun er blevet forrådt igen, forlover sig i stedet med Lysander. Første akt ender med, at den ulykkeligt forelskede Cardenio sværger at slå Lysander ihjel.

Der er nu lagt op til et større opgør mellem de to over de næste fire akter, men meget symptomatisk for Gryphius udebliver dette. For da Cardenio venter på Lysander ved Olympias hus, bliver han lokket væk af en tilsløret skikkelse, der er meget lig Olympia. Efter en kort samtale afslører skikkelsen, at hun virkelig er Olympia, og at hun har længtes efter ham, og sammen bevæger de sig væk fra huset. Men skikkelsen forbliver mærkeligt tavs, og da Cardenio endelig rækker ud for at omfavne hende, skifter scenen pludselig til et "abscheuliche Einöde" og skikkelsen viser sig at

være et skrækkeligt skelet, der peger på Cardenio med bue og pil og siger: ”Shaw an so blitzt mein Stral / dein Lohn / die Frucht der Sünde.”²⁷

Parallelt med Cardenios forelskelse i Olympia er en anden kvinde som Cardenio har haft et kortvarigt forhold til, Celinde, opsat på at vinde Cardenios kærlighed. I afmagt tyer hun til sort magi: Hun skal bruge hjertet fra en afdød elsker til en kærlighedsdrik, men da hun befinder sig på kirkegården, vækkes den afdøde til live, og også Celinde må erfare chokket ved mødet med døden.

Således belært mødes alle implicerede parter i den afsluttende akt og forsones. De to passionerede elskende Cardenio og Celinde har begge set begærets sande ansigt og er blevet kureret for de slette følelser. Olympia kan give sig hen i det sande ægteskab med Lysander, som hun har lært at elske, og hun har forstået, at de mange tilfælde, som har bragt dem sammen, er et udtryk for Guds vilje. Kun gennem døden opnår man de sande evige værdier. Af den grund må man også holde sig døden for øje, så længe man lever. Cardenio afslutter med ordene: ”Wer hier recht leben wil vnd jene Kron ererben / Die vns das Leben gibt; *denck jede Stund ans Sterben*.”²⁸

Slutningen på sørgespillet markerer det antitetiske barokke univers. Forgængeligheden gestaltes som figur i øjeblikkets relation til evigheden; Gryphius opfordrer til i ethvert ubetydeligt nu at lade bevidstheden forholde sig til den massive evighed, og dermed også i ethvert øjeblik at forholde sig til sin egen ubetydelighed som menneske i forhold til de evige værdier. Den serie af begivenheder, der har fundet sted gennem sørgespillet, er helt vilkårlige udfald af det øjeblikkets tyranni, der viser sig som anfald af passion. Men Guds evige vilje trænger altid igennem på et plan, som mennesket ikke er i stand til at begribe med fornuften, men blot må acceptere på troens betingelser. I den lutherske voluntarisme²⁹ er menneskene marionetdukker i et større spil, som de, når alt kommer til alt, ikke kan kontrollere, men blot må indordne sig under i forsøget på at leve et fromt liv.

I vores kontekst er det fordelagtigt at søge efter bruddet og disharmonien i teksten for at vise, hvordan barokkens verdensbillede trænger igennem. På tekstplanet kan det gøres gennem en analyse af *tegnet* i sørgespillet. Visse tegn er af profan karakter, og de kan misforstås, gå tabt, vildlede, og i *Cardenio og Celinde* kan især brevet læses som en metafor på dette forgængelige tegn. I brevet som metafor ligger en dobbelthed, der netop svarer til tvetydigheden af tegnet: Der er den konkrete ydre tingslige trykssvæerte, men samtidig en indre betydning af det skrevne, en intention fra forfatteren. Med Saussures begreber er brevet tegn og betydning, signifiant og signifié. Men meget karakteristisk går brevene tabt, hvorfor Cardenios intention aldrig bliver overført til Olympia af det

²⁷ Andreas Gryphius: *Cardenio und Celinde*, 4. Abhandlung v. 219.

²⁸ *Ibid.*, 5. Abhandlung v. 429-430.

²⁹ I Luthers voluntarisme er Guds vilje per definition det gode, og Guds veje er uransagelige. Mennesket er derimod bundet til deres aktuelle situation og til Guds vilje. Kun gennem troen, der er en viljesakt, kan man opnå en vis frihed.

tingslige tegn. Bevægelsen i plottet har altså sit udspring i en splittelse mellem signifiant og signifié, som sætter de ulyksalige begivenheder i gang. Af samme grund er Cardenios reaktion på den endelige afvisning af Olympia, at han giver sig til at brænde hendes kærlighedsbreve. Et symbol på foragten for det profane tegn.

Men der er stadig visse tegn, der har et fuldstændigt sammenfald mellem signifiant og signifié, og de er derfor hellige og absolut ubrydelige. Da først Olympia har underskrevet ægteskabspagten lader den sig ikke bryde:

Ich schloß für Gottes Rath die stolzen Knie zu neigen:
Der mit Lysandern ließ zum Eh'-Geferten zeigen:
Und ob Cardenio sich vnaussprechlich müht /
Doch war sein Fleiß vmbsonst / wie man vor Augen siht.³⁰

Olympia følger Guds råd og forlover sig med Lysander. Cardenios ”uudsigelige møje” vil aldrig kunne hamle op med et guddommeligt tegn, som er sat. At sætte sig op mod det guddommelige tegn er en stor forbrydelse, og Cardenio bliver sat grundigt på plads i den dramatiske fjerde akt.

Sørgespillet og tragedien

Sørgespillet bevæger sig altså i mellemrummet mellem det ideelle guddommelige tegn og det splittede jordiske tegn. Men hvilket tegn er sørgespillet selv en manifestation af? At sørgespillet er rimet helt fra start til slut, indgyder en fornemmelse af skønhed og nødvendighed, som tilnærmer sig de uendelige værdier, men Gryphius ville næppe bryste sig af, at hans kunst havde andel i noget guddommeligt; det ville være blasfemi. Men hvis det jordiske liv er så tomt, hvorfor så skrive om det, hvorfor sætte et tegn for ””? At svare på det spørgsmål er at undersøge sørgespillets funktion som kunstart, og det gøres bedst ved i første omgang at sammenligne med den aristoteliske tragedieopfattelse. Her er der særligt tre begreber fra Aristoteles’ *Poetik* som har relevans: genkendelse/erkendelse (*anagnorisis*), skæbneomslag (*peripeti*) og renselse (*katharsis*).

Anagnorisis er hos Aristoteles det øjeblik i tragedien, hvor helten erkender tingenes sande sammenhæng. Dobbelttheden i ordet, der både betyder erkendelse og genkendelse, peger på den sammenhæng, der i anagnorisis er mellem et indre og et ydre forhold. At helten ”går fra uvidenhed til erkendelse og viden”³¹ er ansporet af et ydre forhold: Tingenes rette sammenhæng afsløres ved et tegn, for eksempel genkendelsen af et ar. Det dramatiske højdepunkt i tragedien er altså det sted, hvor ydre og indre endelig bringes i overensstemmelse med hinanden, og her er der naturligvis en

³⁰ *Ibid.*, s. 34.

³¹ Aristoteles: *Poetik*, s. 29.

parallel til vores hidtidige analyse af tegnet. Anagnorisis er ikke svær at genfinde i *Cardenio og Celinde*. Da Cardenio omfavner den falske Olympia falder skinnet af hende, og Cardenio stirrer direkte ind i dødens ansigt. På allegorisk vis sammenfattes døden (skelettet) og passionen (bue og pil som billede på Amor), og der opnås for Cardenio et øjeblikks sammenfald af signifiant og signifié, som får ham til at se passionens sande væsen. Cardenios intention om at forbryde sig mod ægteskabspagten bliver altså korrigeret med et andet guddommeligt tegn, der er ligeså utvetydigt. Men hvor anagnorisis i den græske tragedie typisk indtræffer som følge af skæbnens tragiske ironi – for eksempel indser Ødipus først for sent sin egen udåd – så er anagnorisis i *Cardenio und Celinde* kunstigt, i den forstand at det ikke sker ”med sandsynlighed eller nødvendighed”³². Transcendensen kommer ikke fra sørgespillet egen iboende logik, men som et tegn fra himlen, der igen understreger menneskets ubetydelighed og manglende indsigt i verdens sande sammenhæng. *Cardenio und Celinde* har i højere grad en kontingent end en kausal årsagssammenhæng.

I forbindelse med anagnorisis finder der også en peripeti sted for Cardenio: han ændrer sin helt grundlæggende holdning til livet og overgiver sig til den sande tro. Denne peripeti afviger dog også en del fra Aristoteles’ lære, for hos Aristoteles er det helt essentielt, at omslaget sker fra lykke til ulykke, og det kan ikke siges at være tilfældet for Cardenio. Men ret beset er det modsatte næppe tilfældet heller. Snarere må Cardenio siges at fjerne sig helt fra den jordiske tilværelses værdisætning og indtage en melankolsk og stoisk position på afstand af det verdslige. Årsagen til det skal findes i Gryphius’ opfattelse af tragediens funktion, dens katharsis. For Gryphius hænger katharsis formodentlig tæt sammen med netop peripetien, hvilket skyldes den særlige moralske karakter, stykket har, og den generelt stoiske livsholdning, han er fortaler for.³³ At formode, at ”renselsen af den slags følelser” hos Aristoteles betyder bortrensning af medlidenhed og frygt, er formentlig en fejlfortolkning, som ikke har særlig meget udsyn til Aristoteles’ øvrige følelsesfilosofi, der ikke kan siges at have stoisk karakter. Men i Gryphius’ virkelighedsforståelse falder metaforen meget belejligt. For ham kan katharsis derfor siges at betyde noget i retning af en bortrensning af skadelige menneskelige affekter. De to omvendte Cardenio og Celinde udtaler sig derfor også i gudstro og verdensforsagende vendinger. Som hos Celinde:

Fahr hin verfälschte Lust! Fahrt hin nicht reine Flammen!
Ihr Vorbild höllscher Glut! Celinde wil verdammen /
Was ihr Verdammen würckt! Celinde will allein

³² *Ibid.*, s. 29.

³³ Her menes Gryphius’ intenderede og reflekterede opfattelse af katharsis. Jeg vil senere vende tilbage til om sørgespillet kan have en anden ”rensende” funktion, som Gryphius ikke nødvendigvis selv er bevidst om.

Katharsis hos Gryphius kan altså læses som en bortrensning af passionerne, så man kan være et ”rent offer“ for Gud. At katharsis skulle bestå i at vende sig bort fra det verdslige og bort fra følelseslivet, er dog meget i modsætning til, hvad man kunne forestille sig, at Aristoteles havde tænkt med begrebet. Spørgsmålet om hvad Aristoteles egentlig *har* tænkt, er imidlertid aldrig blevet besvaret entydigt; det er tværtimod én af litteraturforskningens mest omdiskuterede spørgsmål med fortalere for såvel terapeutiske, moralske, æstetiske som intellektuelle forklaringsmodeller. Muligvis er sandheden, at ordet katharsis er brugt relativt skødesløst af Aristoteles, uden at han har gjort sig de store tanker om ordets præcise betydning. Den fortolkning finder man blandt andet hos Martha Nussbaum, der ikke oversætter katharsis med det sædvanlige ”renselse”, men med ordet ”afklaring” (eng. clarification), således at de sidste linier i definitionen af tragedien ville lyde helt afmystificeret i retning af: ”som ved at vække medlidenhed og frygt afklarer den slags følelser”.³⁵ Nussbaums linie i Aristoteles-forskningen, som i øvrigt har sin oprindelse hos Leon Golden³⁶, tolker katharsis som en intellektuel erkendelse af menneskets tragiske skæbne set i et større perspektiv. Det kan forklare, hvorfor Aristoteles kun benytter begrebet en enkelt gang i *Poetik*, samt i en enkelt passage i *Statslære* uden nogensinde at give en definition. Grunden til at begrebet alligevel er taget op så ofte i litteraturforskningen er formentlig, at vi alle kender den højstemte følelse, som ledsager tragedien, og i den forbindelse er ordet ”renselse” meget god som metafor.

Af samme grund vil katharsis-begrebet ikke her blive brugt med nogen filosofisk begrebslig rodfæstning. Det man kan kalde katharsis - i mangel af bedre - kan i vores barokke kontekst forstås som en eksorcisme af tavsheden. Således er den store lidelse i den dramatiske fremstilling en bekræftelse af, at virkeligheden ikke er rå og fjern, men tværtimod spændt ud i værdifyldte modsætninger, for i lyset af den store smerte træder også det positive i tilværelsen frem. Samtidig er katharsis meningsbærende: Den meningsløse lidelse gives form - i den græske tragedie bliver den forbundet i et spil af begyndelse, midte og slutning, som falder i en kausal sammenhæng. Med andre ord er katharsis altså en menneskelig besjæling af verden, der dels spænder den rå og tomme virkelighed ud i værdiladede poler og dels giver mening til begivenheder, der ellers umiddelbart er vilkårlige. På den vis er denne særlige tolkning af katharsis altså en nominalismens poetik: at kunst er til for at bortmane tomheden.³⁷

³⁴ *Cardenio und Celinde*, 5. Abhandlung, v. 349-53.

³⁵ Martha Nussbaum: ”Tragedy and Self-sufficiency”.

³⁶ Leon Golden: *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*.

³⁷ Her bevæger vi os på et metaplan i specialet, skal det pointeres. Det er således specialets position, der er nominalistisk, og som tolker kunstens funktion på denne vis, hvad enten det drejer sig om den antikke tragedie eller det barokke sørgespil. Der hentydes ikke til nogen ekspliciteret barok poetik.

Benjamin om sørgespillet

Men hvis man forstår katharsis på den vis, er det klart, at *Cardenio und Celinde* umiddelbart nærmest har en modsatrettet effekt: Cardenio og Celinde belæres om det meningsløse ved den jordiske tilværelse og det kontingente og uigennemskuelige i et livsforløb. De tager afstand til tingene, snarere end at besjæle dem. Af samme grund kan Walter Benjamin meget vel tænkes at have ret, når han hævder, at det tyske sørgespil ligger den aristoteliske tragedieforståelse meget fjernt: "Die Geschichte des neueren deutschen Dramas kennt keine Periode, in der die Stoffe der antiken Tragiker einflußloser gewesen wären. Dies allein zeugt gegen die Herrschaft des Aristoteles. Zu seinem Verständnis fehlte alles und der Wille nicht zum wenigsten."³⁸ Benjamin giver et konkret eksempel på en markant forskel mellem aristotelisk og barok poetik: "Furcht und Mitleid denkt sie nicht als Anteil am integralen Ganzen der Aktion, sondern als den am Schicksal der markantesten Figuren. Furcht weckt das Ende des Bösewichts, Mitleid dasjenige des frommen Helden."³⁹

I den aristoteliske poetik er det først og fremmest handlingen, der er i centrum: "Men vigtigst af disse momenter er sammenstillingen af begivenhederne, for tragedien er en afbildning ikke af mennesker, men af handling og liv, af lykke og ulykke, for også lykken beror jo på handling og dramaets formål er (fremstillingen af) en handling, ikke personernes beskaffenhed i og for sig."⁴⁰ Det er altså helt væsentligt for Aristoteles, at det er på grund af handlingen og ikke personerne, at publikum skal føle medlidenhed og frygt, og han gør sig særdeles umage for at pointere dette flere gange i teksten, især når man tager i betragtning, hvor ordknap han er på andre centrale punkter. Derfor er det et alvorligt brud på den aristoteliske tradition, når frygt og medlidenhed bliver følelser ved personerne i sørgespillet. Frygt er noget Cardenio føler, da han stilles overfor dødens ansigt, og en lignende frygt vil kunne genfindes hos publikum - men kun overfladisk, ikke som en dybere identifikation med handlingen. "Men de digtere, der ikke vækker nogen egentlig frygtsfølelse, men kun viser det mirakuløse og uhyrlige, de har overhovedet intet med tragedien at gøre"⁴¹, skriver Aristoteles helt kategorisk, og den kritik ville blandt andre Gryphius falde for.

Benjamin vælger dog ikke på baggrund af dette at forkaste den antikke tragedie som sammenligningsgrundlag for sørgespillet, men læser tværtimod de to genrers forskelle op mod hinanden og vælger i den sammenhæng at forstå sørgespillet som en forlængelse af et projekt påbegyndt i antikken. Den antikke tragedie handler basalt set om et opgør med guderne eller i videre betydning om overgangen fra mytisk skæbne til menneskehistorie. "Die tragische Dichtung

³⁸ *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, s. 42-43.

³⁹ *Ibid.*, s. 43-44. Min læsning af Benjamin er inspireret af Henning Goldbæks: *De tavse sireners sang*, 1990.

⁴⁰ *Poetik*, s. 21.

⁴¹ *Ibid.*, s. 34.

ruht auf der Opferidee”⁴², påstår Benjamin. Men hvilket offer? I og med den tragiske helt dør, tager han en skyld eller synd på sig, som har ligget skjult i den mytiske gudelige verden. Som en etiker tager han skylden på sig for at redde de øvrige i fællesskabet, men herved indtager han en position, som kun er guderne forundt, og for denne hybris bliver han straffet af guderne. Men i sidste ende bliver heltens død også enden på gudernes rige, og der varsles en ny tid for menneskeheden: ”Der tragische Tod hat die Doppelbedeutung, das alte Recht der Olympischen zu entkräften und als den Erstling einer neuen Menschheitsernte dem unbekannten Gott den Helden hinzugeben.”⁴³ Den antikke tragedie rummer altså i sin struktur af begyndelse midte og afslutning, både en gammel mytisk verdensorden, faldet af denne og udsynet til en ny menneskehed. Tragedien åbner sig i afslutningen mod en ny virkelighed og herunder også et nyt sprog, men dette nye sprog er den tragiske helt ikke i stand til at bruge. I faldet fra den mytiske verden sker også et fald for sproget, og heltens eneste mulige sprogbrug i opgøret med guderne er derfor tavsheden.

Denn das ist das Merkzeichen des Selbst, das Siegel seiner Größe wie auch das Mal seiner Schwäche: es schweigt. Der tragische Held hat nur eine Sprache, die ihm vollkommen entspricht: eben das Schweigen. So ist es von Anfang an. Das Tragische hat sich gerade deshalb die Kunstform des Dramas geschaffen, um das Schweigen darstellen zu können ... Indem der Held schweigt, bricht er die Brücken, die ihn mit Gott und Welt verbinden, ab und erhebt sich aus den Gefilden der Persönlichkeit, die sich redend gegen andre abgrenzt und individualisiert, in die eisige Einsamkeit des Selbst. Das Selbst weiß ja von nichts außer sich, es ist einsam schlechthin. Wie soll es diese seine Einsamkeit, dieses starre Trotzen in sich selbst, anders betätigen als eben indem es schweigt? Und so tut es in der äschyleischen Tragödie, wie schon den Zeitgenossen auffiel.⁴⁴

Tavsheden bliver den tragiske helts våben mod guderne, det bliver måden, hvorpå subjektet hæver sig over personlighedens himmelstrøg og op til *selvet*. Selvets position er tavs, fordi det ikke eksisterer i forhold til noget andet. Sproget afgrænser og individualiserer, men det rene selv er det rent almene og dermed det helt ensomme. I en sammenligning med vores hidtidige analyse af subjekt-objekt-relationen kan den tragiske helt altså siges at forsøge at hæve sig over dette splittede niveau til ”selvets isnende ensomhed”. Men at hæve sig over splittelsen mellem subjekt og objekt er også at bevæge sig væk fra sproget og ud i tavsheden.

Her er der naturligvis en klar parallel til Hamlets død: ”The rest is silence”. Men Benjamin afviser, at Hamlets død er en tragisk død.⁴⁵ *Hamlet* er for Benjamin et sørgespil, og hele pointen med

⁴² *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, s. 87.

⁴³ *Ibid.*, s. 87-88.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 88-89. Et citat fra Franz Rosenzweig.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 117.

sørgespillet er, at det tager over, hvor den antikke tragedie ender: i tavsheden. Hvor tragedien åbner mod en ny afmytologiseret virkelighed, er det i denne forudsætning, at sørgespillet tager sit udgangspunkt. Men sørgespillet er ikke i stand til at forvalte sin frihed fra dette nye ståsted. I stedet forbliver det ruinøst, det rører sig så at sige ikke ud af stedet, men bliver blot udtryk for en tom, kontingent og flygtig verden i ruinerne af den tabte mytiske verden. Denne forståelse af sørgespillet er især udtalt for Gryphius' martyrdramaer, hvor handlingen stort set er fraværende; man kan sige at begyndelse og midte er fundet sted, før sørgespillet tager sin begyndelse, så sørgespillets handling blot strækker sig over det tomme øjeblik, der udgør tragediens afslutning. Bevæger man Benjamins meget abstrakte historietænkning ned på et helt konkret plan, ser man tydeligt aftegningerne af Gryphius' historiske fodaftryk: I ruinerne af trediveårskrigen, i det religiøse tomrum efter Luther, i den filosofiske skepsis' århundrede, alt i alt i et af verdenshistoriens mest markante (sammen-)brud. Og i dette brud bliver også sproget splittet ad, således at den tavse venten på uendeligheden er den eneste dydige udvej.

Barokkens klart markerede antitetiske virkelighed ses måske klarest i den indledende regibemærkning til et andet af Gryphius' sørgespil *Catharina von Georgien*: "Der Schau-Platz lieget voll Leichen-Bilder / Cronen / Zepter / Schwerdter etc. Vber dem Schau-Platz öffnet sich der Himmel / vnter dem Schau-Platz die Helle. Die Ewigkeit kommet von dem Himmel / vnd bleibet auff dem Schau-Platz stehen."⁴⁶ Men selvom "evigheden" i dette sørgespil ligefrem tager form af en menneskelig figur, og dermed er meget tilstedeværende, er det karakteristiske træk ved det barokke kunstværk, at evigheden først og fremmest bringes frem for at få den forhåndenværende virkelighed til at virke endnu mere trøstesløs for melankolikeren. Der er ingen mulighed for det barokke kunstværk for at overskride sig selv og få del i det himmelske. Benjamin skriver:

Die Neigung des Barock zur Apotheose ist Widerspiel von der ihm eigenen Betrachtungsart der Dinge. Sie tragen auf der Vollmacht ihres allegorischen Bedeutens das Siegelbild des Allzu-Irdischen. Niemals verklären sie sich von innen. Daher ihre Bestrahlung im Rampenlicht der Apotheose. Kaum je war eine Dichtung, deren virtuoser Illusionismus gründlicher ihren Werken jenen Schein ausgetrieben hätte, der da verklärt und durch den mit Recht man einst das Wesen künstlerischer Bildung zu bestimmen strebte. Von der Scheinlosigkeit aller barocken Lyrik läßt sich als einem ihrer strengsten Charakteristika sprechen. Im Drama ist es nicht anders.⁴⁷

Trods sørgespillets fokus på det evige, er det altså karakteristisk at kunstværkets allegoriske virkelighed er det "Allzu-Irdischen". Sørgespillet opnår ikke transcendens fra sit indre, men

⁴⁶ *Catharina von Georgien*, akt 1, scene 1, regibemærkning.

⁴⁷ *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, s. 158.

overskrider udelukkende sig selv i "apoteosens rampelys" – eller som man ser det i *Cardenio und Celine* i den korte (kunstige) indblanding fra Guds side. Barokmenneskets ubehagelige position er altså med benene solidt plantet i den tomme jordiske verden, men kun med øje for det helt uopnåelige evige: "Das Barocke Kunstwerk will nichts als dauern und klammert sich mit allen Organen ans Ewige."⁴⁸

Derfor er sørgespillet grundtype også melankolikeren, og hos Benjamin er Albrecht Dürers *Melencolia I* (bilag A) udgangspunktet for karakteranalysen. Den kvindelige figur sidder fordybet i indadvendt grublen i et mørkt, skyggefuldt landskab overlæsset med allegoriske rekvisitter. Heriblandt en udsultet hund, der ifølge Benjamin symboliserer galskab, en kugle, der er jorden, en stor kantet sten, som kan udtrykke tingverdenens afsjælede træghed, samt en række mere traditionelle forgængelighedssymboler. Væsentligt er det, at man i baggrunden skimter havet og et transcendent lys fra himlen, men havet er langt borte, og den melankolske figur synes ikke at ænse det.

Melankolikeren finder sin oprindelse i de fire klassiske temperamentstyper: Melankolikeren, sangviniker, koleriker og flegmatiker. Hippokrates formulerede teorien om de fire kropsvæsker omkring 400 f.Kr., men i barokken var der stor interesse for teorien. For melankoliker gælder blandt andet karaktertrækkene, at han er passiv, opgivende, sørgende, men bag dette ydre hviler desuden en galskab, der også er kilden til genialitet. I grubleren på Dürers tegning fornemmer man den dvaske kedsommelighed, det indadvendte, men ifølge Benjamin altså også galskaben, symboliseret ved den rabiesramte hund, samt en udlængsel efter den lange rejse symboliseret ved havet. Men selvom der altså er dette spænd mellem immanens og transcendens, er det i det immanente at melankolikeren befinder sig – det evige er mere et udtryk for noget uopnåeligt, rejsen et udtryk for noget, der ikke bliver realiseret. Melankoliker har de tomme ting, og kun de tomme ting, at forholde sig til, og det kan han gøre på to mulige måder. I den forbindelse træder to af barokkens grundtyper i karakter: Melankoliker kan som *suverænen* sørge og forholde sig verdensfor nægtende, eller han kan som *hofmanden* lege med tingene som macchiavellist. Gryphius tilhører klart den første type, og det er derfor denne, vi skal se nærmere på i dette kapitel, mens vi i et senere kapitel skal vende tilbage til hofmanden.

Den melankolske suveræn forholder sig til verden gennem sorgen. Sorgen definerer Benjamin på denne vis:

Trauer ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben. Jedes Gefühl ist gebunden an einem apriorischen Gegenstand und

⁴⁸ *Ibid.*, s. 158.

dessen Darstellung ist seine Phänomenologie. Die Theorie der Trauer, wie sie als Pendant zu der von der Tragödie absehbar sich zeigte, ist demnach nur Beschreibung jener Welt, die unterm Blick des Melancholischen sich auftut, zu entrollen. Denn die Gefühle, wie vage immer sie der Selbstwahrnehmung scheinen mögen, erwidern als motorisches Gebaren ein gegenständlichen Aufbau der Welt.⁴⁹

Gennem sorgen rækker mennesket ud til genstandene, der hæves fra det a priori fremmede til det a posteriori nærværende. Tingene gives liv, og verden genopbygges i en melankolsk pendant til den antikke tragedies katharsis. Nok er følelsen vag, ubetydelig og maskeagtig, men i den ligger en ”gådefuld tilfredsstillelse”.

Sorgen har altså i forhold til vores definition af katharsis en lignende funktion: det er en besjæling af verden. Når den barokke kunst derfor tematisk kredser om intetheden, bliver det samlede resultat af kunsten paradoksalt nok det modsatte: en værdiladning af verden. Det tegn sørgespillet manifesterer, føder en ny verden: Før sørgespillet er der meningsløsheden, efter sørgespillet særlige, lidt vage, katharsis har haft sin effekt, er der ”meningsløsheden”. Det vil sige meningsløsheden som noget tragisk, som en massiv negativ værdi, der i sin negativitet også peger mod det positive, og for det religiøse barokmenneske mod en evighed hinsides. Påkaldelsen af det tomme vil altid ledsages af den uendelige fylde. Når Celinde udbryder: ”Weg Perlen! Weg Rubin / vnd Indiansche Steine!”⁵⁰ forsager hun verden, men i samme moment tager hun verden til sig, hun gestalter mening med det meningsløse.

Også sorgen er altså på denne vis i sin struktur dialektisk svingende mellem mening og meningsløshed, og det er klart at dette må også gælde for barokkens primære figur: allegorien. Denne er oftest under påvirkning af romantikken blevet defineret negativt i eftertiden (som i øvrigt barokken er det). Benjamin citerer Goethe for følgende om forholdet mellem allegori og symbol:

Es ist ein Großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel das Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie: sie spricht ein Beonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.⁵¹

På denne vis har allegorien i eftertiden fået et negativt skær som en slags uegentligt symbol, en similitude mellem et illustrativt billede og en abstrakt betydning bundet til konventionen og derfor uden nogen kunstnerisk værdi. Symbolet, derimod, var for romantikeren i stand til at forene signifiant og signifié

⁴⁹ *Ibid.*, s. 120.

⁵⁰ *Cardenio und Celinde*, 5. Abhandlung, v. 354.

⁵¹ *Ibid.* s. 140.

og derigennem gøre kunstværket transcendent. Denne egenskab har vi dog set, at den barokke kunst ikke forsøger at opnå, og derfor bliver det ikke symbolet, men allegorien, der bliver barokkens centrale figur. Benjamin søger en oprindelig stærkere betydning af allegorien i barokkens emblembøger, som han hævder er mere en blot en fornøjelig leg; det er en udtryksform præcis ligesom skriften. Dermed er allegorien også et tegn, og det er et dialektisk tegn, der har den egenskab at: "Jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten."⁵² Allegorien er altså i høj grad ambivalent og derfor en pendant til det profane tegn, men samtidig hævder Benjamin, at det faktum, at enhver rekvisit peger mod noget andet end sig selv, hæver allegorien op over den profane verden til helligheden. Allegoriens dialektik består altså i denne polarisering mellem det profane og det hellige, som i et mystisk øjeblik kan bringes i en gådefuld forening:

Das Bild im Feld der allegorischen Intuition ist Bruchstück, Rune. Seine symbolische Schönheit verflüchtigt sich, da das Licht der Gottesgelahrtheit drauf trifft. Der falsche Schein der Totalität geht aus. Denn das Eidos verlischt, das Gleichnis geht ein, der Kosmos darinnen vertrocknet. In den dünnen rebus, die bleiben, liegt Einsicht, die noch dem verworrenen Grübler greifbar ist.⁵³

Allegoriens sandhed opstår i et spændingsfelt af ambiguitet, netop i det øjeblik hvor den tilsyneladende totalitet kolliderer, så den forvirrede iagttagere, kun har den tørre rebus at forholde sig til. Her forenes signifiant og signifié, men ikke som en egentlig helhed, snarere som en *treuga dei* (gudsfred) mellem allegoriens poler. I *Cardenio und Celinde* kan vi altså udvide tolkningen af Cardenios anagnorisis, mødet med skelettet, til at være et sådant allegorisk øjeblik. Her glider signifiant og signifié endelig sammen til en enhed for Cardenio, men som et tegn, der i sig blot indeholder sin egen dekonstruktion i passionens forgængelighed. For allegorien er hul: "Das Bild ist im Zusammenhange der Allegorie nur Signatur, nur Monogramm des Wesens, nicht das Wesen in seiner Hülle."⁵⁴ Men det er den tavse kunstners eneste udtryksform, fordi den arbejder med dialektikken i det splittede tegn. "Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge."⁵⁵ Allegorien er en sidste sproglig mulighed for den tavse helt, der befindende sig i ruinen også må bruge ruinens sprog. Men allegorien er også resterne af mytens sprog, et fragment fra den tabte tid. Den er det rent almene, den konkrete betydning uden reference, der i sit højeste

⁵² *Ibid.* s. 152.

⁵³ *Ibid.*, s. 154.

⁵⁴ *Ibid.* s. 190.

⁵⁵ *Ibid.* s. 156.

væsen er en hieroglyf for det hellige, og i denne sidste teologiske mulighed åbner Benjamin alligevel for, at sørgespillet kan have transcendens:

Damit freilich geht der Allegorie alles verloren, was ihr als Eigenstes zugehörte: das geheime, privilegierte Wissen, die Willkürherrschaft im Bereich der toten Dinge, die vermeintliche Unendlichkeit der Hoffnungslehre. All das zerstiebt mit jenem *einen* Umschwung, in dem die allegorische Versenkung die letzte Phantasmagorie des Objektiven räumen muß und, gänzlich auf sich selbst gestellt, nicht mehr spielerisch in erdhafter Dingwelt sondern ernsthaft unterm Himmel sich wiederfindet. Das eben ist das Wesen melancholischer Versenkung, daß ihre letzten Gegenstände, in denen des Verworfenen sie am vollständigsten sich zu versichern glaubt, in Allegorien umschlagen, daß sie das Nichts, in dem sie sich darstellen, erfüllen und verleugnen, so wie die Intention zuletzt im Anblick der Gebeine nicht treu verharret, sondern zur Auferstehung treulos überspringt.⁵⁶

Dette sørgespilsbogens berømte *omslag* er meget omdiskuteret. De frastødende ting bliver til allegorier, og disse allegoriens tørre rebus fyldes pludselig med en betydning, der fjerner tomheden. Dermed slår sørgespillet alligevel om fra immanens til transcendens. Omslaget skal forstås gådefuldt religiøst, men det giver i sig selv mening, at Benjamins værk, der omhandler en lang række dialektiske figurer i det barokke, selv må vende sig mod sin egen antitese. Dermed kan meningsløsheden få mening, det tomme kan få fylde, allegorien kan få reference, tavsheden kan få lyd.

Dermed er vi tilbage ved Hamlets sidste ord: "The rest is silence". Ordene rummer en lang række betydninger, trods det at de umiddelbart peger mod betydningsløsheden. Alene ambivalensen i udtrykket henleder opmærksomheden på det bedrageriske sprog, hvor signifiant er splittet fra signifié, en parallel til den barokke virkelighed, som dels var i en historiens *brud*, dels i et *fald* fra antikken. "The rest" kan enten hentyde til tiden op til Hamlets død, til efter Hamlets død, eller til kunstværkets slutning. I alle tilfælde er der tale om en tavshed, der er placeret i forlængelse af noget andet, som altså må være en larm eller noget sprogligt. På den vis markeres antitesen mellem det stille og det larmende, eller mellem det sproglige og det ikke-sproglige. En antitese, som vi har set den dialektiske spændvidde i – fra det tavse, tomme, meningsløse, ruinøse, immanente til det sproglige, fyldige, betydende, mytiske, transcendent. Barokmenneskets virkelighed er den tomme verden, men dialektikkens kraft gør, at fraværet altid ledsages af et nærvær, hvor fjernt det end kan synes, når ens fødder er begravet i det Allzu-Irdische. "The rest is silence" viser som Hamlets sidste ord også, at det er tavsheden, der vinder, at Hamlets sproglige formåen ikke sætter ham i stand til at give et sidste transcendent udsagn, han må forblive i immanensen og overgive sig til tavsheden.

⁵⁶ *Ibid.* s. 208

Benjamin skriver om Hamlet: "Der rest ist Schweigen. Denn alles nicht Gelebte verfällt unrettbar in diesem Raume, in dem das Wort der Weisheit nur trügerisch geistert."⁵⁷ Kun Gud selv ville kunne udtrykke det, der ligger uden for det forræderiske profane sprog, og da Hamlet tager over fra antikkens opgør mod guderne, der ender i tavshed, må også Hamlet forholde sig tavs. Men kunne han da ikke lige så godt have sagt: "It is all silence"? Livet er en flygtig sprogbrug, det er *flatum vocis*, et pust af stemmen, for at bruge et udtryk, der af skolastikken blev brugt om nominalismen. Men det er, hvad der er. Derfor er barokkens poetik at dvæle i det sproglige, at strække det og puste det op, indtil der ikke er mere at sige, indtil resten er tavshed. I det følgende skal vi se, hvordan den barokke ånd, denne nominalismens, immanensens, dialektikkens og antitesens poetik overføres til moderniteten.

⁵⁷ *Ibid*, s. 137.

III. Resten er

Nej netop, dette.

Vigtigt, ubetinget, en mængde, dårligt begrundet, jeg skulle huske, fra det første, naturligvis blev det, naturligvis, usammenhængende men klart, jeg jo derfor, lystbesø, forøvrigt, opgive, men ingen grund.

Arbejdet, størrelsen, beviserne er, min hånd. Jeg.

Resten er 58

Sidste side i Svend Åge Madsens *Otte gange orphan* peger eksplicit tilbage til Shakespeare og barokken i afslutningssætningen: "Resten er ". Ordet "tavshed" er udeladt, for som der står tidligere i det afsluttende kapitels ordsalat: "Intet er overflødigt, er overfl."⁵⁹ Ottende og sidste kapitel i *Otte gange orphan* er en slags sproglig praksis på de øvrige kapitlers (eller novellers) tema: den fuldstændige sparsomhed i forhold til overflødige livsytringer. Fælles for de syv første monologer er således den ekstremt fornuftsbetonede og videnskabeligt reduktionistiske tilgang til virkeligheden. Ottende kapitel, der blot hedder H (for det ottende bogstav i alfabetet, eller måske en forkortelse for historie⁶⁰), er det sproglige eksempel på tematikken. Overflødige ord barberes fra, der er vel intet mere overflødigt ord end "tavshed": udtrykket for det uudtrykte?

At det uudtrykte kan have ikke blot en betydning, men mange betydninger, så vi dog i sidste kapitel, og den afsluttende sætning i *Otte gange orphan* kommer ikke til at virke mindre paradoksal af, at den fra sin egen helt reducerede og ordknappe virkelighed alligevel, i sin intertekstualitet, kommer til at pege mod et af de mest berømte citater i litteraturhistorien og dermed en gigantisk bunke af ord. Og pudsigt nok fører Svend Åge Madsens videre forfatterskab frem til ikke blot én benævnelse af det unævnelige, men hele fem i den følgende "roman" *Tilføjelser*, som består af en kassette med fem hæfter og fem monologer, der alle starter med fuldendelsen af citatet: ordet "tavshed." Dermed kommer tavsheden hos Svend Åge Madsen i de tidlige meget modernistisk eksperimentelle værker til at få et helt central plads, præcis ligesom vi har set tavshedens privilegerede plads i barokken.

Mennesket bag øjet

Men alligevel forekommer *Otte gange orphan* i sin stil langt fra barok. Hvor barokkens stilart er exces og bombastiske virkemidler, er *Otte gange orphan* i ekstrem grad reduktionistisk i sin tematik og sit tørt konstaterende, videnskabelige sprog. Forbindelsen mellem den tidlige Madsen-litteratur er ikke én, der springer i øjnene fra en overfladisk vurdering, men graver man lidt dybere til de filosofiske forudsætninger vil man se klare sammenfald. Paradoksalt nok skal vi se, at hvor den senere Madsen-

⁵⁸ *Otte gange orphan*, s. 112 (upagineret).

⁵⁹ *Ibid.*, s. 109.

⁶⁰ Anker Gemzøe: *Metamorfoser i mellemtiden*, s. 96.

litteratur har klare stil-paralleller til en typisk forestilling om, hvad der er ”barokt”, er det faktisk det tidlige forfatterskab, som grundliggende minder mest om barok filosofi, primært fordi det er desillusioneret og epistemologisk. Sammenligningen mellem den modernistiske litteratur og barokken er derfor ikke en sammenligning af stil, men en sammenligning af tematik, i dette tilfælde en sammenligning af den barokke og den modernistiske tavshed.

Men tavsheden i 1900-tallet er ikke *den samme* som i 1600-tallet, for der er sket markante ændringer i, hvad det vil sige at være kunstner, og hvad det vil sige at være menneske i de mellemliggende tre hundrede år. Derfor skal vi som udgangspunkt se, hvilke mutationer Foucault ser i overgangen fra det klassiske til det moderne episteme. ”Skaberen” fra *Otte gange orphan* giver en god metafor på forandringen. Som de øvrige fortællinger er der tale om noget, der mest af alt minder om en dagbogsoptegnelse. Der begyndes in medias res med sætningen: ”Jeg tog det ene øje i dag”⁶¹ Jeg-fortælleren fjerner systematisk dele af sig selv (lemmer, organer osv.) og placerer dem på et kunstigt skelet, der med tiden skal blive en eksakt kopi af ham selv, om ikke i sin ydre fremtræden, så i et indre fællesskab. Til tider er hans beskrivelser af egne maltraktioner ganske blodige, men fortællerstemmen forbliver videnskabeligt konstaterende:

Jeg var lige ved at være bange for, at der fandtes en eller anden forbindelseslinie mellem de to øjne som jeg ikke havde været opmærksom på, som var skyld i at synet forsvandt fra det venstre øje også, netop i det øjeblik hvor jeg skar det højre øje fri. Det viste sig heldigvis at det kun var smerte, eller noget der minder om det, der en overgang forhindrede mig i at se.⁶²

Enhver kropslig funktion er reduceret til biologi, som fortælleren er i stand til at ignorere, fordi kun ét mål har betydning: at skabe en dobbeltgænger, der er mere end en tvilling, fordi det jo egentlig vil være ligeså meget ham selv, som det vil være en anden:

Altså: det øjeblik ude i fremtiden, jeg opdager efterhånden at tiden ikke er så nær som jeg engang i min naive optimisme antog, det øjeblik hvor jeg omhyggeligt har monteret den legemsdel, det organ, eller hvilken del af mig, der nu bliver kåret til at være den udvalgte, i det øjeblik hvor jeg afslutter anbringelsen af den del af min organisme der gør os, Ham og mig, til to helt identiske, nej symmetriske, personer, det øjeblik, hvor jeg så at sige står over for mit eget legemliggjorte spejlbillede, det øjeblik findes der overhovedet ingen grund til at antage at jeg på nogen måde skulle udmærke mig frem for Ham, således at Han følgelig i samme grad må være mig som jeg selv er, og jeg har nået mit mål, at blive levendegjort samtidigt i to skikkelser.

⁶¹ *Otte gange orphan*, s. 37.

⁶² *Ibid.*

Skaberen ønsker at fordoble sig selv, så *Jeg* og *Han* på én gang bliver to skikkelser og én og samme. Denne fordobling af Jeget til både at være objekt og subjekt, både *Jeg* og *Han*, er ifølge Foucault, det som udgør forskellen mellem det klassiske episteme, som begynder med barokken, og det moderne episteme. Da der fandt et epistemeskifte sted omkring starten af det syttende århundrede, begyndte filosofien at tage udgangspunkt i subjektets erkendelse af objektet; den ændrede sig fra at være ontologisk til at være epistemologisk. Vi så, hvordan barokmennesket følte at have tabt sin verden, da subjektets erkendelse af objektet blev problematiseret omkring starten af det syttende århundrede; man følte ikke længere, at verden var til at stole på, og det jordiske liv blev meningsløst og virkeligheden utroværdig. Til gengæld havde man paradoksalt nok med skiftet til det nye binære tegnsystem opnået en ny form for gennemskelighed i opbyggelsen af systemer. Hvor man i renæssancens episteme brugte meget energi på at dechifrere tegnene, var det klassiske epistemes tegn ganske gennemskelige, trods deres uheldige tendens til at være bedrageriske. De rationalistiske filosoffer mente, at det blot var en opgave for fornuften at analysere tegnene til bunds, og at man herefter kunne bygge et større og helt gennemskeligt system op, der ville kunne repræsentere naturen i sin helhed. Men denne optimistiske tro på repræsentationen blev tak for tak pillet fra hinanden af skepticiseringen, så man i sidste ende var nødsaget til at forkaste repræsentationen som den bærende vidensform.

Med det følgende epistemeskifte, der ifølge Foucault begynder i perioden lige før det nittende århundrede, vender filosofien sig i stedet yderligere indad. Med Kant som startskuddet begynder filosofien at opfatte subjektet selv som objekt, og i samme øjeblik opstår ”mennesket” som filosofisk begreb. Tidligere var subjektet første brik, hvorfra det klassiske sprog kunne placere objekterne i indbyrdes relationer og systemer. Descartes’ sammenføjning af *cogito* og *sum*: *jeg tænker* altså er *jeg*, var den dybest mulige reducere til det subjekt, der gennem repræsentationer skulle forsøge at sætte objekterne ind i et netværk af systemer og tabeller – en kolossal afbildning eller repræsentation af den dualistiske virkelighed:

Tant que ce langage-là [langage classique] a parlé dans la culture occidentale, il n’était pas possible que l’existence humaine fût mise en question pour elle-même, car ce qui se nouait en lui, c’était la représentation et l’être. Le discours qui, au xvii^e siècle, a lié l’un à l’autre le « Je pense » et le « Je suis » de celui qui l’entrepenait – ce discours-là est demeuré, sous une forme visible, l’essence même du langage classique, car ce qui se nouait en lui, de plein droit, c’étaient la représentation et l’être. Le passage du « Je pense » au « Je suis » s’accomplissait sous la lumière de l’évidence, à l’intérieur d’un discours dont tout le domaine et tout le fonctionnement consistaient à articuler l’un sur l’autre ce qu’on se représente et ce qui

est. Il n'y a donc à objecter à ce passage ni que l'être en général n'est pas contenu dans la pensée ni que cet être singulier tel qu'il est désigné par le « Je suis » n'a pas été interrogé ni analysé pour lui-même.⁶³

Den lidt kryptiske tankegang hos Foucault kan være svær at forstå, men pointen er, at i det klassiske episteme er det ikke muligt at opfatte subjektet som et objekt; det er derimod repræsentationens første forankringspunkt. Den klassiske tankegang kan ikke begribe forudsætningerne for sin egen tanke, der findes ingen repræsentation for repræsentationen. Først da man blev tvunget til at stille spørgsmålstejn ved sammenhængen mellem tanke og væren, dukkede ”mennesket” op. Kants filosofi vender vrangen indad mod mennesket selv, der så at sige bliver dissekeret, og pludselig ikke længere er til at skelne fra de omgivende objekter; det bliver selv et objekt, et objekt hvorigennem de øvrige objekter ses. I den forbindelse opstår der tre for Foucault ”moderne” menneskevidenskaber: biologi, økonomi og filologi, der har det tilfælles, at de behandler mennesket som et objekt i lighed med andre objekter. For eksempel opstår biologien af naturhistorien: Tidligere havde *natur* og *menneskenatur* stået som absolutte modsætninger, men fra omkring slutningen af det attende århundrede forsvandt denne skelnen, og mennesket selv begyndte at blive opfattet som et stykke natur; det blev så at sige indlejret i sine omgivelser.

Svend Åge Madsens ”Skaberen” kan læses som en parodisk kommentar på modernitetens nyvundne evne til at opfatte sit eget subjekts objektlighed. Øjet rykkes ud af subjektet og skal i sidste ende bringes til at se på sig selv, uden at være sig selv:

Hans øje har i hvert fald, stadigvæk, ikke den samme farve som det havde da jeg stak det ud. Men deraf er jeg naturligvis ikke i stand til at slutte hverken det ene eller det andet, jeg kan ikke bedømme om det ser bedre eller dårligere ud nu, dette spørgsmål kan jeg først afgøre i det øjeblik det bliver mig beskåret at se med Hans øje, jeg ved ikke om jeg er berettiget til at tilføje: igen. Fordi øjet på en måde, efter at det er blevet Hans ikke er det samme som det var før. Ærgerligt at jeg ikke kan se sagen fra Hans side før experimentet er fuldført. Der er visse detaljspørgsmål som Han langt lettere ville være i stand til at besvare for mig end jeg selv er. Men så heldigt er det altså ikke indrettet at Han og jeg kan kommunikere for jeg er færdig med Ham.⁶⁴

Skaberen trænger ind bag sit eget subjekt i en type ekstremkunstværk, der blotlægger det nye ”menneske”. Blikket bliver på en meget konkret vis rettet mod subjektet selv, da øjet hæftes på en identitet, der på én gang er fremmed for subjektet og skabt af subjektet selv. Som det ses af ovenstående citat bliver Skaberens forsøg på at fordoble sig selv snarere til en splittelse af subjektet i jeg og Han. Værket *Otte gange orphan* lægger ud med en kort tekst af en skizofren patient, og den

⁶³ *Les mots et les choses*, s. 322-323.

⁶⁴ *Otte gange orphan*, s. 51.

dybe splittelse generelt hos individerne i *Otte gange orphan* er på én gang så overbevisende og skræmmende, at teksterne virker autentisk skizofrene. Splittelsen, som i barokken lå i tegnet, iboende i objektet, er altså flyttet til subjektets domæne i moderniteten. På den måde lykkes det for Skaberen helt konkret at bore ned bag blikket i den måske mest ekstreme menneskevidenskab, man kan forestille sig. Men naturligvis ikke uden konsekvenser. For paradoksalt nok ophører Skaberen på samme tid med at være et menneske; hans kropslige funktioner, herunder smerten, ophører med at være egentlige følelser og bliver køligt observerede maskinelle funktioner. Og selve livet, som dog skulle være en væsentlig del af det at være menneske, bliver for Skaberen en uvæsentlig biting:

Jeg indså at der måske henimod slutningen af experimentet kunne indtræffe komplikationer som ville gøre det umuligt for mig at fortsætte med at leve, samtidig med at Han blev levende, der findes forhold som man ikke kan gennemtænke til bunds. Men skulle denne uventede og usandsynlige situation indtræffe ville det tilfredsstille mig at vide at jeg ikke har levet forgæves, at Han vil kunne tage min plads.⁶⁵

Skaberen trøster sig med, at *Han* vil kunne tage hans plads. Men hvor meget menneske er denne nye halve mand? Denne menneskevidenskabernes bastard?

En stor del af formålet med Foucaults projekt er en kritik af menneskevidenskaberne, for Foucault tror og håber, at ”mennesket”, som følge af det næste epistemeskifte, vil forsvinde lige så hurtigt, som det opstod i slutningen af 1700-tallet. Da Kant på sin vis reddede naturvidenskaben ved at genskabe fundamentet for blandt andet kausalitetsprincippet, gjorde han det på bekostning af den reelle virkelighed: *das Ding an sich*. Mennesket måtte for første gang begribe repræsentationens absolutte begrænsning og samtidig også menneskets absolutte begrænsning. På én gang blev mennesket et transcendentalt subjekt og et endeligt objekt, og én af de væsentligste transcendentale erkendelser var menneskets egen endelighed:

La finitude de l'homme s'annonce – et d'une manière impérieuse – dans la positivité du savoir; on sait que l'homme est fini, comme on connaît l'anatomie du cerveau, le mécanisme des coûts de production, ou le système de la conjugaison indo-européenne; ou plutôt, au filigrane de toutes ces figures solides, positives et pleines, on perçoit la finitude et les limites qu'elles imposent, on devine comme en blanc tout ce qu'elles rendent impossible.⁶⁶

Det er en forbandelse for det moderne menneske, at det har del i, hvad man kan kalde en guddommelig indsigt, men at denne indsigt kun kan bruges til at erkende sine egne begrænsninger.

⁶⁵ *Ibid.*, s. 52.

⁶⁶ *Les mots et les choses*, s. 325.

Skaberen accepterer ikke begrænsningen og prøver ved at fordoble sig selv at overskide menneskeligheden, at blive en Gud, en skaber. Et projekt, der naturligvis er dømt til at mislykkes, for visse organer har man kun ét af. I forsøget på at blive Gud, mister Skaberen samtidig sin menneskelighed; subjektet føler sig helt fremmedgjort fra den krop, der opretholder livet.

Det gælder for både det klassiske og det moderne episteme, at man er voldsomt optaget af endeligheden, men endeligheden har i de to tankesystemer en forskellig funktion. I 1600-tallet var endeligheden defineret i forhold til uendeligheden som en "inadéquation", mens den moderne endelighed er der som det eneste vilkår:

L'expérience qui se forme au début du xix^e siècle loge la découverte de la finitude, non plus à l'intérieur de la pensée de l'infini, mais au cœur même de ces contenus qui sont donnés, par un savoir fini, comme les formes concrètes de l'existence finie.⁶⁷

Hvor den utilstrækkelige repræsentation i det klassiske episteme altid måtte have forbindelse til en metafysik om det perfekte, er moderniteten fanget inden i menneskets egne begrænsninger; metafysikken er død. Hvis vi genkalder os Dürers *Melancolia I* (bilag A) og forestiller os, at mørke skyer trækker sammen på himlen over havet, har vi den moderne tilstand, blottet for uendelighedens dimension. Hvor barokkens dvælen ved menneskelivets meningsløshed uundgåeligt pegede mod en anden verden hinsides, har moderniteten tabt denne dialektik. I barokken var resten tavshed. I moderniteten er resten " ". Der er umiddelbart ingen grund til at sætte tegnene for det tomme, for dialektikken er ikke længere en selvfølge. Derfor afslutter Svend Åge Madsen også *Otte gange orphan* med at reducere ordene væk, at lade dem glide ud i intethed, ligesom Skaberen ved at gøre sig til gud, ender med at reducere sit selv væk. Fødslen af "mennesket" bliver menneskets død.

Tilføjelser til tavsheden

Så kunne teksten jo ende her. Men Svend Åge Madsen skriver sig i stedet længere ud mod grænsen for ordene, da han med værket *Tilføjelser* alligevel afslutter sætningen med ordet "tavshed", og det ikke blot én, men hele fem gange. Det bliver til fem vidt forskellige monologer i fem hæfter samlet i en kassette, der alle på hver sin måde forholder sig til tavsheden, med hvert sit talende subjekt, hver sin stil og hver sin indgangsvinkel: "Om sig", "Om sorg", "Om ikke", "Om lidt" og "Om tale". På sin vis er dette i harmoni med det oprindelige Shakespeare-citat, som også var flertydig, men i den modernistiske version drives flertydigheden ud i det ekstreme, således at de forskellige monologer er i intern diskussion, de både modsiger hinanden og citerer hinanden. Der er ikke givet nogen

⁶⁷ *Ibid.*, s. 327.

læsevejledning i forhold til den kronologiske orden af de fem monologer, så de er hierarkisk ligeværdige, dog skiller ”Om tale” sig ud ved at være en metatekstuel overvejelse over værket som helhed.

Én ting har monologerne til fælles, og det er som sagt tavsheden, og i forhold til den er der en række beslægtede tanker gennem flere af monologerne: Om sig: ”[...] jeg er til i denne tavshed som ikke er til fordi mine ord fylder den og gør den til en ikke-tavshed [...]”⁶⁸, Om Sorg: ”Forfattere som skriver om sandheden, og skuespillere som bruger hurtige ord, kan fylde tavsheden. Når tavsheden er fyldt opdager man den ikke fordi den da ikke ligner tavshed.”⁶⁹, Om tale: ”Men hvorom alting er: den femte forfatter har tavsheden tilfælles med sine kolleger. Og det han skriver har til hensigt at besværgе, eller udfylde, eller fortrænge den.”⁷⁰ Tavsheden sættes altså som i barokken i relation til ikke-tavsheden, og til det paradoks det er at udsige det udsigelige. Som i *Otte gange orphan* er stilen stadig videnskabelig og konstaterende (delvist undtaget ”Om lidt”) og monologerne er alle brudt op i små tekststykker, der bliver kortere og kortere for efterhånden at opløses i upaginerede og dernæst blanke sider, indtil de til sidst vender sig mod deres eneste forudsætning udover tavsheden, nemlig Svend Åge Madsens tidligere forfatterskab, der citeres som afslutning på de fleste af monologerne. Den ordknappe stil repræsenteres måske bedst af monologen: ”Om sorg”:

Jeg prøver ikke på at skrive i et smukt sprog. Jeg anstrenger mig for at skrive effektivt. Et smukt sprog består af smukke, tomme ord. De er smukke for at skjule at de er tomme. Det kan de ikke. Et effektivt sprog udtrykker fortvivlelsen ved at udtrykke. Et effektivt sprog skjuler ikke fortvivlelsen bag en påtaget elegance. Elegance i sproget er skadelig, den vækker begær efter et indhold bag de tomme ord.⁷¹

Det smukke sprog kunne man vælge at sidestille med et barokt sprog: et sprog, der er smukt for at skjule det tomme. Genkalder vi os Gryphius’ formfuldendt rimede sørgespil er monologen ”Om sorg” altså sprogligt nærmest modsætningen; ligesom i *Otte gange orphan* skal alt overflødigt skæres væk. Ikke desto mindre er monologen, som det fornemmes alene af titlen: ”Om sorg”, den der ligger tættest op ad en barok tematik, der ligner den, som blev behandlet i sidste kapitel. Subjektet i monologen er, som det også ofte ses i de tyske sørgespil, en sørgende suveræn eller tyran. Her er vi trængt ind bag øjnene på en modernistisk version af slagsen, som foruden bekymringerne om en tom og meningsløs verden, også har en lang række bekymringer for sit lidende folk. I ”Om tale” ligestilles de fire øvrige monologer med de fire klassiske temperamenter (indtil teorien forkastes), og

⁶⁸ ”Om sig”, s. 32.

⁶⁹ ”Om sorg”, s. 25.

⁷⁰ ”Om tale”, s. 26.

⁷¹ ”Om sorg”, s. 26.

ikke overraskende er suverænen melankolikeren: ”Denne konge som ikke tror på livets forskellige glæder, er jo i virkeligheden en melankoliker.”⁷² Melankolien er hos suverænen ikke så meget forårsaget af hans egne håbløse vilkår – som det oftest var tilfældet i de barokke sørgespil – men derimod af bekymringer over folkets tilstand, der kan sammenfattes i to utilitaristiske sætninger: ”Der findes ting som begrænser menneskers lidelser, som er nyttige” og: ”Der findes ting som forøger menneskers lidelser, som er skadelige.”⁷³ I modsætning til klassisk utilitaristisk tankegang, fokuseres der altså alene på lidelsen og ikke på en positiv nytteeffekt. Det giver følgende resultat:

Der findes huse som fjerner kulden, som fjerner usikkerhed, som giver begæret mulighed for at udløses om vinteren, som er nyttige. Der findes senge som formindsker trætheden, som er nyttige. Der findes køretøjer der kører langsomt som forhindrer smerten ved at gå, som kan bringe nyttig mad, som er nyttige. Der findes bøger som holder tavsheden borte, som er nyttige. Der findes drikke som slukker tørsten, som er nyttige. Der findes drikke som dæmper tavsheden, som er nyttige.⁷⁴

Til sidst altså tavsheden som det dybeste problem i teksten, der hele tiden lurar bagved, og som får alle monologerne til konstant at tale. På den måde bliver intetheden til en negativitet hos suverænen, fra at være nul bliver den minus og bliver dermed et første punkt at bygge på, en første snigende bekymring, snarere end blot og bar intethed.

Tendensen føres videre (eller påbegyndes) i monologen ”Om ikke”, som er en logikers undersøgelse af ”ikke” i forhold til ”ikke ikke.” ”Ikke” er ifølge forfatteren det stærkeste begreb, fordi plus som bekendt kun kan betegne plus, mens minus har den egenskab både at kunne betegne minus og plus (dobbeltnegationen). Udover den almindelige akademiske interesse for dette, ender det med også at få bredere konsekvenser end det rent logiske, for eksempel denne: ”Det er en konsekvens af at ikke er mere end ikke ikke, at pessimisme (negativisme) er mere rigtig end optimisme (positivisme).”⁷⁵ Dermed forbinder teorien sig til den pessimistiske filosofi, herunder Sartres bestemmelse af væren i forhold til intet (*L'Être et le Néant*)⁷⁶, men også med mere eller mindre åbenlyse referencer til Schopenhauers dystre filosofi. I vores kontekst er det naturligvis også en parallel til den luthersk verdensforsagende barok.

Men den vigtigste forudsætning for ”Om ikke” er Wittgensteins filosofi. I nogle passager citeres *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) direkte, for eksempel: ”Alt, hvad der overhovedet kan

⁷² ”Om tale”, s. 22.

⁷³ ”Om sorg”, s. 8.

⁷⁴ *Ibid.*, s. 8.

⁷⁵ ”Om ikke”, s. 36.

⁷⁶ Titlen på Foucaults *Les mots et les choses* er faktisk en ironisk kommentar til Sartres *L'Être et le Néant*, fordi han forsøger at skrive ontologien, og dermed tingene, tilbage i filosofien.

tænkes, kan tænkes klart./ Alt, hvad der lader sig udsige, lader sig udsige klart.”⁷⁷ Wittgensteins første hovedværk omhandler udsigelser: hvad man kan sige om verden, og hvordan man kan sige om verden. Første af syv hovedteser lyder: ”Die Welt ist alles, was der Fall ist.”⁷⁸ Dermed begrænser Wittgenstein verden til at være kendsgerninger, og for disse kendsgerninger gælder, at de kan udtrykkes i ord. Sproget er for den tidlige Wittgenstein en afbildning af verden, og derfor er hans tankegang også at sammenligne med Foucaults klassiske episteme. For sproget er så at sige ”knappet på” en virkelighed, der i struktur ligner sprogets struktur: det vil sige sproget er en *repræsentation* af virkeligheden.⁷⁹ Værket beskæftiger sig som hovedregel med, hvordan hverdagssætninger kan analyseres til deres logiske stamme, men glider efterhånden over i en refleksion over, hvad der kan udsiges: hvad der har mening, og hvad der er uudsigeligt og dermed meningsløst. Men hvor Wittgenstein i værket lægger ud i en optimistisk tro på, at verdens kendsgerninger alle kan beskrives med ord, sættes denne optimisme for sproget over styr, efterhånden som værket skrider frem, og det erkendes, at sproget ikke vil kunne beskrive dets egne forudsætninger:

Der Satz kann die gesamte Wirklichkeit darstellen, aber er kann nicht das darstellen, was er mit der Wirklichkeit gemein haben muß, um sie darstellen zu können – die logische Form. Um die logische Form darstellen zu können, müßten wir uns mit dem Satze außerhalb der Logik aufstellen können, das heißt außerhalb der Welt.⁸⁰

Denne erkendelse gør i virkeligheden hans eget værk ubrugeligt, fordi det netop forsøger at sige noget om sproget på et metaplan, hvad der er meningsløst. Derfor bliver værket også til en slags nekrolog for filosofien, som ender i den berømte syvende tese, der som den eneste ikke bliver underbygget og uddybet af underteser: ”Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.”⁸¹ Og Wittgenstein tier derefter i 30 år, hvorefter han ændrer sin sprogteori markant fra repræsentationsteorien til en teori om sprogbrug, han træder så at sige ind i sproget, hvad jeg skal vende tilbage til. Hvad der præcist menes med den sidste sætning er omdiskuteret, men der gives typisk to mulige fortolkninger, der egentlig bare er to sider af mønten: På den ene side, at filosofien må give fortabt over for at sige noget om noget, der ikke omhandler de blotte kendsgerninger, det

⁷⁷ ”Om Ikke”, s. 17 og *Tractatus* i David Favrholts danske oversættelse, T.4.116. Der redegøres for sammenhængen i Gemzøe: *Metamorfoser i mellemtiden*, s. 114, som også udgør en inspirationskilde i det følgende. Det samme gør Jørgen Hustedts bog: *Wittgenstein*.

⁷⁸ *Tractatus*, T.1

⁷⁹ Hvorfor det, trods sit moderne sprogfilosofiske udgangspunkt, egentlig er en teori, der på mange måder harmonerer med det klassiske epistemes tænkemåde hos Foucault.

⁸⁰ *Ibid.*, T.4.12.

⁸¹ *Ibid.*, T.7.

vil sige hele den del af filosofien, som omhandler etik, religion og æstetik (med Wittgensteins ord: det mystiske). På den anden side, at det, filosofien og naturvidenskaben *kan* sige, i det store hele er uvæsentligt; det er alt det, vi ikke kan sige noget om, der har betydning. Denne sidste fortolkning underbygges af senere udtalelser af Wittgenstein:

Mit værk består af to dele: af den del, som foreligger, og af alt andet, som jeg *ikke* har skrevet. Og det er netop den anden del, der er den vigtige. For det etiske afgrænses indefra så at sige via min bog, og jeg er overbevist om, at *strengt* taget lader det sig kun afgrænse på den måde. Kort sagt mener jeg dette: alt det, som så mange vrøvler om i dag, har jeg afgrænset i min bog ved at være tavs om det.⁸²

Tractatus er et værk, der har den usædvanlige egenskab, at det på én gang lægger ud med en markant realistisk udmelding: "Die Welt ist alles, was der Fall ist", men ender med at fjerne grundlaget for sin egen berettigelse: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen." Med almindelige tekstkritiske briller, snarere end de filosofisk analytiske, udgør *Tractatus* derfor på én gang en nekrolog over og en parodi på sit eget udgangspunkt, og som vi skal se, udgør også *Tilføjelser* på én gang en nekrolog over og en parodi på Svend Åge Madsens hidtidige forfatterskab.

Tractatus' sidste ord: "Det, hvorman man ikke kan tale, om det må man tie", bliver overtaget som de første ord, om end i en omvendt form, i "Om ikke": "Tavshed. /Hvad kan man tale om?"⁸³ Det er som om, subjektet i monologen ikke kan acceptere Wittgensteins sidste sætning, og han derfor bliver ved at pludre løs. Men da han tydeligvis er enig i Wittgensteins første præmis, at sproget kun kan sige noget meningsfuldt om kendsgerninger, og han i øvrigt ingen kendsgerninger inddrager, bliver teksten én lang undersøgelse af logiske tautologier og kontradiktioner, der til sidst kortslutter: "Denne metode synes frugtbar./ Omend ulogisk./ Sådan at logik ikke, hvilket er forkert."⁸⁴

Tautologier og kontradiktioner er ifølge Wittgenstein *meningstomme*, men ikke *meningsløse* som eksempelvis etiske domme. Sat lidt på spidsen kan man derfor læse "Om ikke" som en hypermoderne pendant til allegorien, fordi vi jo allerede har defineret allegorien som en tom skal, der mangler egentligt indhold. På samme måde er "Om ikke" ren reference uden betydning. Den tager udgangspunkt i Hamlets sidste ord: "Resten er tavshed", og drejer straks fortolkningen af dem ind på Wittgensteins: "Det, hvorman man ikke kan tale, om det må man tie." Men den tager hverken Hamlet eller Wittgenstein på ordet, men fortsætter tomgangen mellem bogstaverne i ordet t a v s h e d.

⁸² Fra et brev til Wittgensteins tyske forlægger, L. von Ficker, gengivet af Jørgen Husted i *Wittgenstein*, s. 80-81.

⁸³ "Om ikke", s. 5

⁸⁴ *Ibid.*, s. 44 (upagineret)

Tilføjelser befinder sig på grænsen mellem det sigelige og det udsigelige. Wittgenstein skriver om verdens mening:

Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles, wie es ist, und geschieht alles, wie es geschieht; es gibt *in* ihr keinen Wert – und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert. [...] ⁸⁵

Meningen med verden er derfor udsigelig, fordi spørgsmålet i sig selv er meningsløst. At det er meningsløst at tale om mening i verden, glider ganske let over i fejlslutningen, at ”verden er meningsløs”, hvilket dog i Wittgensteins øjne er en anden meningsløs dom. Ikke desto mindre defineres det som grundvilkåret for de fem fortællere i *Tilføjelser*. ”Om tale”:

Men denne tavshed kunne måske også repræsentere et ydre forhold, et udtryk for verdens struktur, noget som den femte af forfatterne med sin håndfaste symbolik, måske ville kalde en meningsløshed, en meningsløshed som fordrer af forfatterne at de skal skabe noget, at de skal skrive noget, for at der dog skal være noget. ⁸⁶

Forfatterne drives altså frem af angsten for det meningsløse, men formår kun at bekæmpe det *meningsløse* med det *meningstomme*. Ligesom sørgespillene ifølge Benjamin befandt sig i en slags stillestående ruinland, kan man i den grad sige, at *Tilføjelser* gør det samme. I lys af ”Om ikke” bliver korset, som i minimalistisk stil præger forsiden til de fem hæfter, ironisk; det er fem parodiske eksempler på mennesker, som primært tænker i ikke, eller i anti, eller i u-, hvilket også bliver en genrekommentar til Madsens hidtidige litteratur: ”Man kan derfor med rette kalde nærværende værk den første ikke-bog./ Betegnelser som uroman har tidligere været anvendt. Og disse har også i overvejende grad beskæftiget sig med ikkes overvægt, med den store negativitet som tilsyneladende hersker.” ⁸⁷ Uromanen, der tales om, er det tidligere Svend Åge Madsen-værk, *Lystbilleder*, og i det hele taget er hele første fase af Madsens forfatterskab rettet mod negativiteten, altid reducerende mod et usynligt punkt - både i forhold til romanpersonernes eksistentielle udfoldelser og teksternes rent sproglige stil, indtil der i *Tilføjelser* altså kun er tavsheden tilbage.

Hvad er jeg?

På den måde tager første fase af Svend Åge Madsens forfatterskab form af en kunstnerisk pendant til Descartes’ metodiske tvivl. Ligesom Descartes reducerer han sig frem til den kerne, der tænker,

⁸⁵ *Tractatus*, T6.41.

⁸⁶ ”Om tale”, s. 26.

⁸⁷ *Ibid.*, s. 21-22.

men resultatet er noget anderledes, og det giver også Svend Åge Madsen grund til at parodiere Descartes. Begyndelsen på ”Om sig”:

Tavshed

var i begyndelsen her hos mig, og jeg tænker ikke, hvorfor jeg er til, dette som ikke er et spørgsmål, fordi spørgsmål ikke skal stilles, da alt er sandt uden noget spørgsmål.⁸⁸

I en sammenblanding af Johannes Evangeliets indledende ord og Descartes’ *cogito*-tanke, lægger ”Om sig” offensivt ud i sin bestræbelse på at demonstrere, hvad ”sig” er. Både Johannes og Descartes bliver dog manipuleret: Det er ikke ordet, der var i begyndelsen, men tavsheden, og man skal ikke tænke, hvorfor man er, for spørgsmålet forhindrer adgangen til sandheden. Med den intro kan forfatteren manifestere sig som en slags gud, der bryder ud af tavsheden og sætter ord på en verden, der ellers virker uendeligt fjern:

hvorefter disse prikker efterhånden tager form, bliver aflange, trevlede, bevægelige klumper, og hvis jeg stadig lader dem komme nærmere bliver trevlerne til flige, på disse væsner, som jeg hermed skaber, som jeg hermed lader fremstå, ufortjent, som bliver til ved denne proces, kommer nærmere og derved bliver til væsner [...] ⁸⁹

Disse væsner skal efterhånden vise sig at opføre sig meget som mennesker, der i et tilsvarende abstrakt fremmed sprog beskrives i formationer, bevægelser og stillinger, der svarer til menneskets vej gennem livet fra undfangelse til fødsel til bryllup til samleje til død. Men underneden lurker spørgsmålet, hvad denne guds eget jeg så er for noget, hvis det ikke er ligesom væsnerne:

til jeg er helt mig selv igen, selvtilstrækkelig, skabende dette værk som er min komplettering, selvtilstrækkelig i hvert fald når jeg har endt denne formulering, denne strøm uden begyndelse uden afslutning, som løber ud af mig, uden at det kan afgøres hvor den skabes, hvor den udtrykkes, denne strøm som skal gøre mig til hvad jeg hele tiden har været, hvad jeg hele tiden vil vedblive at være, ord som jeg selv opfinder, og som jeg selv opfinder, og som jeg selv hører, som jeg selv nyder, som den eneste, ⁹⁰

Jeget er ord. Ord, der udtrykker de andre væsner, som bliver til i kraft af denne sidste ubevægede bevæger, der er til i sin egen selvtilstrækkelighed. ”Jeg tænker, altså er jeg” er udskiftet med ”jeg

⁸⁸ ”Om sig”, s. 5.

⁸⁹ *Ibid.*, s. 5-6.

⁹⁰ *Ibid.*, s. 10.

taler, altså er jeg”. Ordene, der vælter ud, er selve jegets eksistens. Wittgenstein skriver i endnu en berømt tese fra *Tractatus*: ”Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.”⁹¹ Men hvis sproget udgør grænserne for ens verden, så skaber man på sin vis også verden gennem sproget, hvorfor enhver forfatter - og i bredere forstand ethvert menneske - er en *skaber*. Denne tankegang vil dog uundgåeligt føre til solipsisme, og det har også Wittgenstein øje for:

[...] Was der Solipsismus nämlich *meint*, ist ganz richtig, nur läßt es sich nicht *sagen*, sondern es zeigt sich. Daß die Welt *meine* Welt ist, das zeigt sich darin, daß die Grenzen *der* Sprache (der Sprache, die allein ich verstehe) die Grenzen *meiner* Welt bedeuten.⁹²

Der skelnes generelt mellem to typer solipsisme: Metafysisk solipsisme, som er tanken, at kun jeg og mine bevidsthedstilstande findes, og erkendelsesteoretisk solipsisme: at jeg og mine bevidsthedstilstande er de eneste størrelser, som kan erkendes.⁹³ Wittgensteins brug i denne sammenhæng er tydeligvis den sidste betydning, altså den erkendelsesteoretiske. For forfatteren til ”Om sig” glider betydningen dog hen ad mod den metafysiske solipsisme, hvor de øvrige ”væsner” bliver ubetydelige eksistenser skabt af forfatteren og bevæget af forfatteren.

Descartes genintroducerede solipsismen i moderne filosofi, om end han forkastede den igen efter at have bevist Guds eksistens. Opfattelsen af jeget som det knudepunkt, hvorfra verden opfattes, hang dog ved. Verden blev så at sige det, som præsenterede sig for jeget, og dermed opstod altså dualismen mellem et ydre og et indre, som er så kendetegnende for barokken. I Wittgensteins opfattelse bliver jeget dog mere eller mindre afskaffet i den traditionelle form, hvor jeget er en ”kerne”, der knyttes til tænkningen. Jeget er noget af det, man ikke kan tale om: ”Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt.”⁹⁴ Descartes er ofte blevet kritiseret for at have et logisk brist i sin argumentation, når han slutter fra det, at der tænkes, til at der må være noget, der tænker. Wittgenstein undlader at lade sin filosofi sige noget om det substantielle bag tankerne: Jeget er slet og ret det, som udgør grænserne for verden, og da sproget har den samme definition, kan man slutte, at jeget er sproget. Men da den sidste kartesianske slutning mangler: ”Jeg tænker, altså er jeg”, får Wittgenstein ikke mulighed for at bygge et nyt system op, og verden forbliver fanget i solipsismen, hvilket igen medfører den totale relativisme.

En tilsvarende relativisme er ikke mindre markant i *Tilføjelser*, som jo består af fem forskellige ligeberettigede monologer, fem måder at se verden, som vil Svend Åge Madsen vise, at den

⁹¹ *Tractatus*, T5.6.

⁹² *Ibid.*, T5.62.

⁹³ *Politikens filosofi leksikon*, s. 403

⁹⁴ *Tractatus*, T5.632.

kartesianske reducering til et enkelt arkimediske punkt ikke lader sig gøre. Derimod spalter det arkimediske punkt sig i uendelige punkter: at finde virkelighedens arkimediske punkt svarer til at lokalisere et fraktals startpunkt. Jeget splittes til flere og flere skikkelser, jo dybere man graver, og kernen forbliver fraværende.

Det har forfatteren til "Om sig" dog ikke indset, og han søger derfor fortsat at have denne umulige selvtilstrækkelige kerne, der står uden for alle livets dualismer, i modsætning til væsnerne, der er bundet af en lang række regler:

jeg, som ikke bindes af varme og af kulde, som ikke hæmmes af tyngde eller lethed, som ikke hænger sammen af stivhed, som ikke sønderdeles af løshed, som ikke snøres af smerter, som ikke sukker af følelsesløshed, som ikke savner, som ikke har overflod, som ikke hævder, som ikke benægter, som ikke venter, som ikke haster, som ikke er i lys, som ikke er i mørke, som ikke har tanker, som ikke pines af tomhed, jeg, som ikke bliver ved, som ikke holder op,⁹⁵

Forfatteren mener at være guddommelig, men hvor en guddommelighed vel egentlig måtte beskrives som et både-og, er forfatteren et hverken-eller. Hans udgangspunktet er ikke ordet, men tavsheden, hans eksistens udgøres ikke af fylde, men af tomhed. Det er meget karakteristisk for romanpersonerne i den første fase af Svend Åge Madsens forfatterskab, at de prøver at eksistere selvtilstrækkeligt, mens andre personers indblanding oftest er en kilde til frustration og angst. I deres skizoide neurotiske personlighedsmønstre drages de mod et ikke-sted og en ikke-tid på afstand af alle sociale problemer.⁹⁶

I stedet for at komme nærmere en identitet fjerner jeget sig fra sig selv og bliver et "sig" – et tredje persons reflektivt pronomen i stedet for det personlige pronomen "jeg" eller et første persons reflektivt pronomen "mig". Ligesom hos Skaberen⁹⁷ bliver jeget på én gang objekt og subjekt, men hvor de to protagonisters forhåbning er på denne måde at styrke deres identitet, bliver resultatet det modsatte: først en fremmedgørelse og dernæst en regulær destruktion af jeget. Jeget i "Om sig" opfatter sig selv som det blotte og bare sprog, men også sproget er underlagt regler, og disse regler er ikke mindre markante, end dem væsnerne er underlagt. Ikke mindst gælder det, at ordene må være ord om noget, og derfor kommer dette *noget* også til at bestemme jeget. Men det vil forfatteren ikke finde sig i, hvorfor han igen fjerner sig fra væsnerne og lader sproget blive mindre og mindre betegnende, mindre og mindre sammenhængende og til sidst lader det glide ud i den tavshed, som også er jegets endeligt. På den måde kan forfatteren til "Om sig" bruge tavsheden som

⁹⁵ "Om sig", s. 8.

⁹⁶ Se især debutnovellen "Den ottende dag", der også er en del af *Otte gange orphan* og Madsens første roman *Besøget*, hvor typen – der kunne formodes at være en selvparodi – er helt karakteristisk.

⁹⁷ Der citeres skjult flere steder i teksten og explicit sidst i teksten.

en trods, som en måde at nægte at lade sig underkaste sproget. Ifølge Benjamin var også den barokke tavshed udtryk for en trods mod guderne. Men hvor den barokke helts trods har en messiansk glød over sig, fremstår forfatteren til "Om sig" slet og ret tåbelig. Ifølge Foucault er dialektikken mellem det endelige og det uendelige faldet væk i moderniteten, og på samme måde er tavsheden blot et basalt vilkår uden forbindelse til transcendensten. Der er ikke noget uden sproget.

Mod et nyt jeg

I det fejlslagne forsøg på at eksistere for forfatteren til "Om sig" ligger samtidig en skjult kritik af sprogopfattelsen hos den tidlige Wittgenstein. For selvom *Tractatus* nægter at ville beskæftige sig med, hvad jeget er, udover at det er en grænse, så ligger der implicit i selve sprogopfattelsen et modsætningsforhold mellem et *privat* sprog kun kendt af én selv og et *offentligt* sprog udtalt i forhold til verden, med andre ord den kendte dualisme mellem et indre og et ydre. Enhver repræsentationsteori indebærer, at der må være et skel mellem de mentale tilstande og den verden, de er et billede på. Derfor er det også en del af *Tractatus*, at man kan forestille sig et privat sprog, en indre dialog, som er uafhængig af omgivelserne og altså på sin vis selvtilstrækkelig som hos forfatteren til "Om sig".

Et af de væsentlige punkter i Wittgensteins sene hovedværk *Philosophische Untersuchungen* er, at et sådant privat sprog er en umulighed: Der er intet skel mellem et privat og et offentligt sprog, sproget er derimod i sin essens et offentligt anliggende, fordi det består i et *spil* mellem de implicerede parter: "Das Wort "*Sprachspiel*" soll hier hervorheben, daß das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform."⁹⁸ Et udtryks sandhedsværdi afgøres *ikke* af dets evne til at afbilde virkeligheden, et udtryks mening er dets *brug*. Sproget er altså en handling, det er normativt og ikke deskriptivt. Derfor kan sproget heller ikke beskrives udefra og det er i det hele taget ikke muligt at definere så entydigt, som det gøres i *Tractatus*. Sproget består i en lang række forskellige *sprogspil*, som ikke nødvendigvis er sammenlignelige indbyrdes, ligesom man ikke direkte kan sammenligne skak og fodbold. På samme måde som et spil er sprogbrugen en regelstyret aktivitet, hvor man har en række forskellige konstituerende regler, der skal overholdes, for at det overhovedet kan lade sig gøre at kommunikere. Som eksempler på sprogspil nævner Wittgenstein blandt andet: At befale og handle efter befalinger, at beskrive et objekt, at berette om en begivenhed, at opstille og afprøve en hypotese, at opfinde en historie og læse den, at spille teater, at fortælle en vits.⁹⁹ Altså alle forskellige funktioner i sproget, der ikke nødvendigvis fungerer deskriptivt, men oftest snarere er at sammenligne med en handling.

⁹⁸ *Philosophische Untersuchungen*, §23.

⁹⁹ *Ibid.*

At sproget først og fremmest er et redskab, som mennesket har tilegnet sig for at kunne kommunikere, og at det derfor er interpersonelt snarere end privat i sin oprindelse, virker jo umiddelbart som et fornuftigt og uproblematisk ræsonnement. Men fører man tanken videre har det en implikation, som kræver noget mere hjernevridning at forstå. Det betyder nemlig, at sproget ikke har sin oprindelse i vores personlige ”kerne”. I *Tractatus*-forståelsen af sproget er sætninger logiske billedgengivelser af den virkelige verden, som den enkelte bruger til at sætte sin verden på form. Dermed knyttes sproget – ligesom hos Descartes – til det enkelte tænkende individ, der bruger det i sin afkodning af verden. Hos Descartes er det en kendt tanke, at man har en privilegeret adgang til sine egne private følelser, som er skjulte for andre. I dialogen mellem to stemmer, som præger det meste af *Philosophische Untersuchungen*, sættes denne tanke på prøve:

[A] Inwiefern sind nun meine Empfindungen *privat*? – [B] Nun, nur ich kann wissen, ob ich wirklich Schmerzen habe; der Andere kann es nur vermuten. – [A] Das ist in einer Weise falsch, in ein andern unsinnig. Wenn wir das Wort ’wissen’ gebrauchen, wie es normalerweise gebraucht wird (und wie sollen wir es denn gebrauchen!), dann wissen es Andre sehr häufig, wenn ich Schmerzen habe. – [B] Ja, aber doch nicht mit der Sicherheit, mit der ich selbst es weiß! – [A] Von mir kann man überhaupt nicht sagen (außer etwa im Spaß), ich wisse, das ich Schmerzen habe. Was soll es denn heißen – außer etwa, daß ich Schmerzen habe?¹⁰⁰

Wittgenstein viser her, at det er et filosofisk meningsløst spor at gå ud ad, når den klassiske filosofi prøver at skelne mellem det, der er noget indre, et privat sprog, og det ydre, hvor det private sprog så at sige omkodes til noget forståeligt for andre mennesker. Han medgiver gerne, at vi hver især kan have smerter også uafhængigt af ytringer om denne smerte, men i samme øjeblik vi begynder at sætte sprog på oplevelsen, bruger vi ord, som kun giver mening i kraft af deres brug i sprogspillet – det vil sige: de er kollektive. ”Jeg ved, at jeg har smerter”, som i *Tractatus*-forståelsen afbilder en kendsgerning, er i den nye forståelse meningsløs, fordi den ikke udtrykker andet end ”jeg har smerter”: ”Der Satz ’Empfindungen sind Privat’ ist vergleichbar dem ’Patience spielt man allein.’”¹⁰¹ Kendsgerninger, som at ”oplevelser er private”, tages for givet i stort set alle typer sprogspil, og derfor giver det ingen mening at spørge ind bag dem, ligesom det ikke giver nogen mening at spørge: ”hvem spiller du kabale med?” De udgør med Wittgensteins terminologi såkaldte *hængselsdomme*, som er en række første præmisser, der udgør betingelserne for, at man overhovedet kan have en meningsfuld samtale i et givet sprogspil; de er konstituerende regler for spillet.

¹⁰⁰ *Ibid.*, §246. Min tilføjelse af A og B for hver stemme.

¹⁰¹ *Ibid.*, §248.

Enhver indre dialog er i virkeligheden allerede bestemt af det sprog, vi har lært i det offentlige. Når vi siger ”jeg har hovedpine”, er det således ikke udtryk for noget helt privat, som andre ikke kan kende, da sproget så at sige er lånt af omgivelserne. Sproget er der altid før menneskets tanke. Når forfatteren til ”Om sig” tror, at han kan skabe verden omkring sig gennem sproget, er det et udtryk for den misforståelse, som også *Tractatus* ligger under for. Han tror, han kan være den første ubevægede bevæger i sproget, men sproget er ikke statisk og ikke personligt – det er (ifølge den sene Wittgenstein) et dynamisk spil, hvor alle er hinandens verden. *Philosophische Untersuchungen* har faktisk det samme ambitiøse formål som *Tractatus*, én gang for alle at komme filosofiens misforståelser til livs, men i stedet for at prøve at løse problemet fra en position *uden for* sproget, dykker det *indenfor* i sproget og prøver at løse det fra denne position i dialog-formen, som er mere adækvat for sprogbrug.

Her er der desuden en parallel til Foucaults filosofi. For det nye epistemeskifte, han mener at kunne se, ligner bevægelsen fra den tidlige til den sene Wittgenstein. De nye strukturelle videnskaber (Foucault giver eksemplerne: psykoanalyse, etnologi og lingvistik) er kendetegnet ved, at de ophører med at undersøge subjektet som objekt, men at de derimod retter de fokus mod et nyt subjekt, selve strukturerne, eller med andre ord på sproget. Sproget som det er i sig selv, løsrevet fra subjektet. På den måde bliver det nye *jeg* hos Foucault et anonymt og strukturelt *det*, hvilket ikke skal forstås som en yderligere fremmedgørelse. Tværtimod, for i samme moment frigøres ordene og tingene på ny. Mennesket ophører med at være centret for kundskaben, men bliver i stedet blot det sted, hvor sproget artikulerer væren.¹⁰² Dermed minder dette nye *jeg* faktisk også mere om et barokt *jeg*. Der er ikke den romantiske forestilling om en kerne i subjektet; jeget mangler dybde.

Philosophische Untersuchungen spiller med på sprogets egne regler. Det gør derimod ikke forfatteren til ”Om sig”, der stiller sig uden for sproget og søger sin identitet i det identitetsløse – i det tomme rum, som *Tractatus* efterlader. Dermed sker der en omvendning af forholdet mellem væsnerne og forfatteren. Forfatteren nægter at lade sig binde af regler og taber sin eksistens. Væsnerne, der følger reglerne, får eksistens. At stille sig uden for sproget er også at stille sig uden for livet.

Men et skifte er på vej i Madsens litteratur, og det forudsiges af de sidste ord i ”Om sig” før en række blanke sider:

¹⁰² Anders Fogh Jensen: ”Michel Foucault: *Les mots et les choses* (Ordene og tingene)“

Idet jeg kunne foretrække at lade disse regler blive mine regler, for derefter at blive til i oprør mod disse bånd, som gør det umuligt at eksistere, sådan at jeg kan trænge ind i et af disse væsner, blive til, blive til et af disse fligede, disse lugtende, disse støjende, blive et af disse.¹⁰³

Forfatteren erkender med sine sidste ord, at man ikke kan eksistere selvtilstrækkeligt. At en eksistens i oprør mod gældende regler er en mere sand eksistens. Men samtidig med at det er en eksistentiel kommentar, ligger der også en kommentar til den kommende Madsen-litteratur. Hvor hans hidtidige litteratur udelukkende har været nedbrydende i forhold til litteraturens konventioner, sker der et skifte efter *Tilføjelser*. Som han sagde i et (meget citeret) interview i *Information* i 1970: "[...] efter 'Tilføjelser', følte jeg mig helt ude i det tomme ingenting, nu var jeg helt ude ved spidsen af blyanten, og da måtte jeg simpelthen drage noget ind."¹⁰⁴ Den kommende litteratur vil prøve at spille med på reglernes betingelser i stedet for kun at nedbryde dem og derved ændre vores virkelighedsforståelse indefra i stedet for at søge en position uden for virkelighed og sprog. Svend Åge Madsen skrev i 1969 i tidsskriftet *MAK* én af sine meget sjældne ikke-litterære tekster, der på grund af sin meget klare programmatisk karakter også er blevet en hjørnesten i stort set enhver udlægning af forfatterskabet. Han skrev her:

For ret at overtage rollen som forfatter må man – som antiforfatteren gør – undersøge hvad rollen indebærer, hvilke muligheder den rummer. Dette er selvfølgelig ikke en undersøgelse der kan afsluttes, men på et eller andet tidspunkt må man benytte sig af den erhvervede indsigt til at gå aktivt ind i forfatterrollen.

Og dette har man ikke gjort, så længe man holder sit værk skeptisk ud i strakt arm og lader det betragte og forske sig selv, så længe man straks må benægte den virkelighed man har frembragt.¹⁰⁵

Antiforfatteren er selvfølgelig den type forfatter, der har skrevet de hidtidige Madsen-værker. Den nye litteratur vender sig om en ekstra gang og bliver anti-anti-litteratur eller "pseudo-kunst". Der er:

En kunst, der har som opgave at formulere virkeligheden. En "anti"-kunst, der har som opgave at vise at en formuleret virkelighed ikke er virkeligheden, at virkeligheden ikke lader sig formulere. Og en anti-"anti"-kunst, der som udgangspunkt godtager "anti"-kunstens opfattelse og som benytter "kunstens" resultater som grundmateriale. [...] For at udtrykke det helt forkortet: "kunsten" behandler virkeligheden, metakunsten behandler sprog, pseudokunsten behandler virkeligheden-som-sprog.¹⁰⁶

¹⁰³ "Om sig", s. 39 (upagineret).

¹⁰⁴ Christian Kampmann: "Man kommer til at skrive 'revolution' hver 20. side"

¹⁰⁵ Svend Åge Madsen: "Was ist ein Bild?", I: *MAK*, nr. 1, 1969, s. 3-4.

¹⁰⁶ *Ibid.*, s. 4.

Madsen-litteraturen efter *Tilføjelser*, har altså som sit formål at lave nogenlunde det samme skifte, som man ser mellem den tidlige og den sene Wittgenstein. Det vil bevæge sig fra en position, hvor det holder sproget i strakt arm ude fra kroppen, til en position inden for sproget, hvor sproget bliver virkeligheden. Ved at gøre det til en ikke-ikke kunst, bevæger man sig mod det konstruktive, plusset, samtidig med at man fastholder den erkendelsesteoretiske pessimisme som udgangspunkt. Forfatteren til ”Om sig” skal bevæge sig fra rummet uden for reglerne og indenfor i livet, hvor han kan blive til ”et af disse fligede, disse lugtende, disse støjende” væsner.

Det tidlige Madsen-forfatterskab har en række paralleller til den tematik, der især gjorde sig gældende i de luthersk-tyske sørgespil. Baggrunden for tematikken er dog, som vi har set, delvist forandret, forudsætningerne er nye, men der er dog en kerne, som er den samme: tavshed, tomhed, meningsløshed skabt gennem en målbevidst afmytologisering af virkeligheden. Den væsentligste forskel til 1600-tallets litteratur består i, at den tidlige Madsen ikke forsøger at spille op mod en transcendens, men op mod det totale vakuum. I stedet for at bygge noget op, reducerer han. Han skaber ganske vist en sproglig luftboble, men lige så konsekvent sprænger han den igen, således at både *Otte gange orphan* og *Tilføjelser* ender i sit eget udgangspunkt: tavsheden. Og den sproglige luftboble, han skaber, er helt reduceret, så den ikke giver nogen ”katharsisk” følelse: ”Et effektivt sprog udtrykker fortvivlelsen ved at udtrykke,”¹⁰⁷ som der står i ”Om sorg.” Stilen er i det hele taget næsten så langt fra at være barok, som den kan være, hvis man sammenligner med et svulstigt værk på versform som *Cardenio und Celinde*. Men i det filosofiske udgangspunkt er der mange ligheder, og skal man tale om barok som et transhistorisk begreb, må det derfor findes i disse ligheder. Tavsheden, tomheden, meningsløsheden, desillusionen, nominalismen, afstanden mellem sproget og verden, pessimismen, skepticismen er fælles. På samme måde som Dürers *Melancholia I* er et billede fyldt til randen med tomme ting, på samme måde er *Tilføjelser* et ordrigt værk af tomme sætninger – der omhandler tavsheden. Så der eksisterer i begge perioder et spændingsforhold mellem de to poler. Modernismens endelighedsbegreb har dog tabt sin dialektik med uendeligheden, hvorfor den nye modstilling er mellem endelighed og intethed. Samtidig er den klassiske splittelse mellem det legemlige og det sjælelige, hos *Skaberen* blevet til en sygdomstilstand, som han forsøger at hele ved at splitte sig selv yderligere. Disse forskelle er dog i en vis forstand blot ekstreme udtryk for det barokke.

I næste kapitel bevæger vi os til næste fase i Madsens forfatterskab, som finder en række lighedspunkter med en anden type af baroktekster, nemlig de mere eksistensfilosofiske tekster om *hofmanden*. Den grundlæggende erkendelsesteoretiske præmis er stadig den samme, men i forhold til

¹⁰⁷ ”Om sorg”, s. 26.

meningsløsheden vil der næsten uundgåeligt dukke en eksistensfilosofisk position op. Repræsenteret ved hofmanden er barokken kendetegnet af en lang række forskellige forsøg på at skabe sig en meningsfyldt tilværelse i den illusionsfyldte virkelighed, snarere end, som *melankolikeren*, blot at fjerne sig fra verden i grublende sorg, ventende på evigheden.

IV. To be or not to be

To be, or not to be: that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles
And by opposing end them? To die: to sleep;
No more; and, by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd.¹⁰⁸

Hamlets berømte overvejelse over selvmordet rejser i sin gådefulde udformning flere spørgsmål end blot det ene, om livet er værd at leve. Hvad vil det sige at være? Og hvad vil det sige ikke at være? At være eller ikke at være er ikke blot et spørgsmål om, hvorvidt man skal fortsætte livet, eller man skal gøre en ende på det; det er også et spørgsmål om, hvorvidt den levende *eksisterer* eller *ikke* eksisterer. At være for Hamlet er: ”to suffer the slings and arrows of outrageous fortune”, men derudover kan man det meste af stykket observere hans sofistikerede maskespil, hans alvorlige leg med livet og døden, og et konstant lag af bedrag eller ironi under stort set hver sætning fra hans mund. Den eneste fremdrift for hans person synes at være tanken på hævn, som han formulerer i dialog med spøgelseset af den myrdede fader: ”Haste me to know’t, that I, with wings as swift/ As meditation or the thoughts of love,/ May sweep to my revenge.”¹⁰⁹ Ligeså hurtigt som tanken vil Hamlet hævne den gamle konge, men alligevel passerer fire akter og adskillige muligheder for Hamlet for at få udført dåden, før det hele ender i et blodbad, der trækker mange uskyldige med i faldet. Udskydelsen bliver som tema ikke mindre centralt af, at Hamlet flere gange harcelerer over sin egen passivitet.

Af samme grund er det måske mest stillede spørgsmål i Hamlet-receptionen: Hvorfor udskyder Hamlet sin hævn?¹¹⁰ Svaret giver han selv senere i ”To be”-monologen:

And thus the native hue of resolution
Is sicklied o’er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pith and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action.¹¹¹

¹⁰⁸ *Hamlet*, akt III, sc. I. *Complete Oxford Shakespeare*, s. 886.

¹⁰⁹ *Ibid.*, akt 1, sc. V, s. 877.

¹¹⁰ En søgning på ”Hamlet” og ”delay” i *Google* giver ikke mindre end 45.600 resultater.

Tanken, som han ironisk nok bruger som sin metafor for hurtighed i samtalen med spøgelse, bliver en bremseblok for at handle. I Hamlets karakter udgør refleksion og handling en modsætning, og det er blandt andet det, der gør, at han er et eksempel på den grundtype i barokken, som Benjamin kalder ”melankolikeren”.

Melankolikeren

Melankolikeren er kendetegnet ved sin tilbagetrukkethed fra det verdslige. Livet bliver et skuespil, som Hamlet modvilligt spiller med på, men mere i tanken og i ordet end i handlingen. Virkeligheden iscenesættes, mest tydeligt demonstreret, da Hamlet sætter et skuespil op, der afdækker de virkelige begivenheder omkring mordet på faderen, fordi han vil afsløre Claudius. Rystende for Hamlet er det, at skuespillerne kan engagere sig mere i deres fiktion, end Hamlet kan i sit virkelige liv:

Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wann'd,
Tears in his eyes, distraction in's aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? And all for nothing!
[...]
Yet I,
A dull and muddy-mettled rascal, peak,
Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,
And can say nothing; no, not for a king,
Upon whose property and most dear life
A damn'd defeat was made. Am I a coward?¹¹²

Virkeligheden er altså mindre gribende end illusionen, det ægte mere åndsforladt end det kunstige, virkelighed og illusion har byttet plads i deres indbyrdes rangorden. Hamlet er mere isoleret som tilskuer til livet, end skuespillerne, der dog spiller med på komedien. Han ser sig selv som en drømmer (”John-a-dreams”) uden evnen til at foretage den beslutsomme handling (”unpregnant of my course”). I en kort passage i *Die Geburt der Tragödie* tilskriver Friedrich Nietzsche dog ikke denne

¹¹¹ *Ibid.*, akt III, sc. I, s. 886.

¹¹² *Ibid.*, akt II, sc. II, s. 885.

side af sagen en afgørende betydning. Under Hamlets forsøg på en forklaring ligger en dybere uerkendt forklaring på passiviteten:

In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Aehnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan, sie haben erkannt, und es ekelte sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, dass ihnen zugemuthet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntniss tödtet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion - das ist die Hamletlehre, nicht jene wohlfeile Weisheit von Hans dem Träumer, der aus zu viel Reflexion, gleichsam aus einem Ueberschuss von Möglichkeiten nicht zum Handeln kommt; nicht das Reflectiren, nein! - die wahre Erkenntniss, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei Hamlet sowohl als bei dem dionysischen Menschen.¹¹³

At Nietzsche sammenligner Hamlet med det dionysiske menneske, er ikke så væsentligt i denne sammenhæng. Hvor den tidlige Nietzsche forestiller sig en forfærdelig dionysisk sandhed bag det apollinske skin, er dette speciales hidtidige fortolkning af den barokke tilstand derimod, at skinnet intet skjuler andet end vakuum, blot og bar tavshed. Konklusionen må dog blive den samme som Nietzsches, for hvordan er handling mulig, når man erkender ligegyldigheden af enhver beskæftigelse i det jordiske liv? En sandhed der i øvrigt ikke er mindre skræmmende, end den som Nietzsche præsenterer os for; som Blaise Pascal udtrykker det, i sine *Pensées* fra 1660: ”Det uendelige Rums Tavshed fylder mig med gru.”¹¹⁴

Anagnorisis falder tidligt i stykket for Hamlet, allerede i slutningen af første akt, hvor han taler med sin fars genfærd, og efter dette blik ind bag illusionens slør bliver han ude af stand til at handle. Hamlet forsøger to gange at dræbe Claudius. Første gang tøver han, fordi Claudius tilsyneladende sidder fordybet i bøn, men ironisk nok sidder Claudius og reflekterer over, hvorfor han ikke kan bede. Anden gang handler Hamlet faktisk, men han stikker sværdet i den forkerte, da det ikke er Claudius, men Polonius, der står skjult bag et gardin. Gardinet udgør her symbolet for illusionens slør, der sætter Hamlet i stand til at handle. I den nøgne, blotlagte verden er handlingen umulig, synes stykket at sige. Meget sigende er der den væsentlige forskel mellem *Hamlet* og den klassiske tragedie, at hvor den klassiske tragedie ender i katastrofen på grund af et fejlagtigt valg undervejs i handlingen (*hybris*), ender hele persongalleriet med at ligge døde på scenen i *Hamlet* på grund af udeblivelsen af sådan et valg.

¹¹³ Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, s. 64-65.

¹¹⁴ Blaise Pascal: *Tanker*, s. 42. (oversat fra *Pensées sur la Vérité de la Religion Chrétienne* af Knud Ferlov)

Hamlet er arketyper på melankolikerens sørgende vandring gennem verden, distanceret fra objekterne og distanceret fra livet. Han stiller spørgsmålet: ”To be or not to be”, men som vi så mod slutningen af sidste kapitel, er det måske fejlagtigt at bestemme væren på en måde, hvor man så at sige beskuer væren udefra. En anden tilgang er at tage del i livet: ”To do or not to do”. Men hvis udgangspunktet er det samme som Hamlets: at tomheden bag virkelighedens ydre illusioner erkendes af subjektet, bliver det eksistentielle vilkår at bruge disse masker til egen fordel. At træde ind i livet på illusionens vilkår: ”To act or not to act”, for nu at udnytte dobbelttydigheden i det engelske verbum.

Intriganten

Det er ikke kun Hamlet, der spiller komedie, det samme gør stort set alle andre personer i stykket, blot er eksempelvis Polonius og Claudius mere handlekraftige. I disse personer finder man en anden barok arketype: *Intriganten*. Benjamin berører også kort denne type. Han skriver:

Der Veranstalter seiner Verwicklung, der Vorläufer des Ballettmeisters, ist der Intrigant. [...] Der überlegne Intrigant ist ganz Verstand und Wille. Darin entspricht er einem Ideal, das Machiavelli zum ersten Mal gezeichnet hatte und das in der dichterischen und theoretischen Literatur des xvii. Jahrhunderts energisch ausgebildet wurde, ehe es zu der Schablone herabsank, als die der Intrigant der Wiener Parodien oder der bürgerlichen Trauerspiele auftritt.¹¹⁵

Intriganten er den motor, der driver plottet fremad i det tyske sørgespil og i Shakespeares tragedier. Denne rolle optræder Hamlet i, men som sagt er hans mest karakteristiske egenskab netop manglen på vilje. Den egentlige intrigant er handlekraftig og meget bevidst om sine handlinger og sin fremtræden, og hans metoder er sammenlignelige med Machiavellis. Oftest forbindes intriganten med *hofmanden*, som bevæger sig i de politiske miljøer og manipulerer det øvrige persongalleri til sin egen fordel. En sådan type udgøres især af Polonius i Hamlet, selvom han dog langt hen fremtræder latterlig og også lider en tåbelig død stukket ihjel i sit skjul bag gardinet.

Mere tydelig i rollen er eksempelvis Iago fra en anden af de store Shakespeare-tragedier: *Othello*. Ligesom Hamlet er Iago drevet af et hævnmotiv, der får ham til at iscenesætte et større plot mod hovedpersonen Othello. Alt sammen sat op gennem en raffineret udnyttelse af splittelsen mellem signifiant og signifié i sproget, som Othello ikke ejer evnerne til at gennemskue. Iago kender brugen af insinuationen og evner via den at lade et jalousiens monster vokse frem i Othellos bevidsthed, fordi Othello, som er en general af den gamle skole, ikke kan gennemskue forskellen på det ydre udtryk og den indre intention. På denne vis er Iago et af eksemplerne på den djævelskab,

¹¹⁵ *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, s. 76

som især i den engelske og tyske tradition præger billedet af intriganten, men, som Benjamin bemærker, findes der i syden en anden og mere positiv fortolkning af det politiske spil:

Das Drama der deutschen Protestanten betont die infernalischen Züge dieses Rates; im katholischen Spanien dagegen tritt er mit der Würde des *sosiego* [spansk for ro] auf, der „katholisches Ethos mit antiker Ataraxie in einem Ideal des kirchlichen und weltlichen Höflings verquickt“.¹¹⁶

I den spanske, katolske tradition findes en helt anden positiv vægtning af evnen til det politiske spil, end det typiske infernalske billede i det melankolske sørgespil.

La persona

Et af de klareste og mest dybsindige eksempler på den spanske tilgang finder man hos Baltasar Gracián (1601-1658), en præst i jesuiterordenen, som gjorde sine betragtninger omkring Madrids hof. De fleste af hans skrifter er politiske eller moralkritiske skrifter, men han udgav også en allegorisk roman i tre bind: *El Criticón* (1651, 1653 og 1657). Her skal vi dog se nærmere på hans berømteste værk: *Oraculó manual y arte de prudencia*¹¹⁷ fra 1647. Værket består af 300 aforismer om, hvordan man skal opføre sig for at komme fremad i verden. Som titlen antyder, skal den desuden forstås som et spejl, hvori man kan genkende sine egne gode og dårlige sider, men primært er det en række ”spilleregler” for, hvordan man skal begå sig for at stige i hierarkiet. Værket er meget machiavellistisk inspireret, men Gracián har - som vi skal se - en mere humanistisk moralsk indstilling til tingene. I machiavellistisk stil handler én af aforismerne om at beherske insinuationen og at gennemskue insinuationen:

Conocer y saber usar de las varillas. Es el punto más sutil del humano trato. Arrójanse para tentativa de los ánimos, y házese con ellas la más dissimulada y penetrante tienta del corazón. Otras ai maliciosas, arrojadizas, tocadas de la yerva de la invidia, untadas del veneno de la pasión: rayos imperceptibles para derribar de la gracia, y de la estimación.¹¹⁸

Ovenstående kunne være en fortolkning af selve duellen mellem Iago og Othello, men der ligger ingen fordømmelse i Graciáns aforismer; det er blotte og bare konstateringer af, hvordan forholdene er, hvad man ikke har grund til at begræde, men derimod skal forstå at udnytte. Derfor

¹¹⁶ *Ibid.*, s. 78. Det indlejrede citat er af Herbert Cysarz.

¹¹⁷ Da. *Håndspejlet og forsigtighedens kunst.*

¹¹⁸ *Oraculó Manual*, §37. Christopher Maurers engelske oversættelse (*The Art of Worldly Wisdom - A Pocket Oracle*): ”*Know what insinuation is, and how to use it. It is the subtlest point in your dealings with others. It can be used to test the wits and cunningly probe the heart. Some insinuation is malicious, careless, tinged with the herbs of envy, smeared with the poison of passion: an invisible lightning bolt that can knock you from grace and esteem.*”

er der den dobbelthed i behandlingen af insinuationen, at man dels skal lære at beskytte sig mod andres angreb med dette redskab, og dels skal man selv være i stand til at bruge det til egen fordel. Som grundlag for alle aforismerne ligger den barokke grundtanke om splittelsen mellem et ydre og et indre:

*Hazer, y hazer parecer. Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Valer y saberlo mostrar es valer dos veces. Lo que no se ve es como si no fuese. No tiene su veneración la razón misma donde no tiene cara de tal. Son muchos más los engañados que los advertidos: prevaleze el engaño y júzganse las cosas por fuera. Ai cosas que son mui otras de lo que parecen. La buena exterioridad es la mejor recomendación de la perfección interior.*¹¹⁹

Den barokke tanke træder her tydeligt frem med det definitive skel mellem det repræsenterende og det repræsenterede. Jeget har tydeligvis en kerne, men kernen fremtræder aldrig i sig selv, og der synes at være en uendelig afstand mellem ”den man er” og ”den man giver sig ud for at være.” Det betyder igen, at det er masken, der bliver mest kendetegnende for jeget. For selv om Gracián mener, at personligheden tager sit udgangspunkt i noget, der er skjult for andre, så er dette indre uvæsentligt, så længe det forbliver skjult.

Jeget kommer til at bestå af en lang række masker, som spilles ud i forskellige situationer. Målet for den helt, der bevæger sig i det politiske miljø, er at opnå *estimación*, at få andre til at tænke højere om én. Alligevel er der den væsentligste grund til ikke at skifte maske efter forgodtbefindende, at det gør én mindre troværdig og dermed mindre beundret. Man skal derimod i bestræbelsen på at opnå perfektion søge at bære en relativt konsekvent maske. På den vis strømmer den indre styrke og integritet bedre ud i det ydre, og man bliver, hvad hele Graciáns stræben retter sig mod: en *persona*. Der er den dobbelthed i dette udtryk, at det både betegner den karakter, der retter hele sin væren mod den moralske perfektion, men samtidig er ordet romernes betegnelse for de masker, skuespillerne benyttede på teatret. Det perfekte menneske er altså den perfekte maskebærer. Der er derfor heller ikke nogen romantisering af naturtilstanden hos Gracián: ”*Cultura, y aliño. Nace bárbaro el hombre, redímese de bestia cultivándose. Haze personas la cultura, y más quanto mayor.*”¹²⁰ Montaigne skrev et essay i 1603: ”Des Cannibales”, hvor han hyldede det nye uskyldige samfund i Amerika i forhold til det spolerede Europa. Samme essay var grangiveligt en

¹¹⁹ *Ibid.*, §130. ”*Do, but also seem. Things do not pass for what they are, but for what they seem. To excell and to know how to show it is to excell twice. What is invisible might as well not exist. Reason itself is not venerated when it does not wear a reasonable face. Those easily duped outnumber the prudent. Deceit reings, and things are judged from without, and are seldom what they seem. A fine exterior is the best recommendation of inner perfection.*”

¹²⁰ §87. ”*Culture and refinement. Man is born barbarian. Culture raises him above the beast. Culture turns us into true persons: the more culture, the greater the person.*”

inspirationskilde og et debatoplæg for Shakespeares *The Tempest*, hvor the "salvage and deformed slave", Caliban, blev fremstillet som en barbarisk modsætning til Montaignes syn på det naturlige. I lighed med Shakespeares opfattelse er Graciáns og i øvrigt hovedparten af barokkens den, at det kulturløse er det barbariske, mens tanken om den noble vilde først for alvor dukker op i romantikken. Ganske vist er kulturlivet et bedragerisk maskespil, men det er langt at foretrække for det kulturløse, der er djævelskab, monstrøsitet og amoralitet. Støder man på naturlighed i de kultiverede miljøer, er det kun et faretegn, for det naturlige er falskere end det falske, fordi det fremtræder som sandt.¹²¹

Teater-metaforer er typiske for barokken og kunne have været benyttet oftere af Gracián, men i *Oraculó* er det i stedet forskellige typer af spil, der er dominerende som allegorier:

Nunca juega el taúr la pieza que el contrario presume, y menos la que desea. (§17)

La mejor treta del juego es saberse descartar: más importa la menor carta del triunfo que corre que la mayor del que pasó. (§31)

Saberse dexar ganando con la fortuna. Es de taúres de reputación. (§38)

lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto. (§98)

Jubila con tiempo el advertido al corredor cavallo, y no aguarda a que, cayendo, levante la risa en medio la carrera. (§110)

Nunca exponer el crédito a prueba de sola una vez. (§185)¹²²

Dermed kommer livet til at fremstå som en taktikers spil med omgivelserne. Hos Gracián ligger på én gang erkendelsen af vakuumet bagved verden, en accept af dette og dertil en vilje til at gå ind på reglernes betingelser og få det absolut optimale ud af det liv, man er givet.

Modernisten, hippien og spilleren

Graciáns måde at gribe maskespillet an på er temmelig raffineret og virker overrumplende moderne. Schopenhauer (der lavede den første tyske oversættelse af *Oraculó*) og Friedrich Nietzsche er blandt de store navne, som i eftertiden har erklæret deres beundring for Gracián, men parallellen til Svend Åge Madsen og en stor del af postmoderne filosofi er også relativt åbenlys. Eksempelvis giver Graciáns brug af spilmetaforer hurtigt associationer i retning af Wittgensteins sprogspil, og det giver derfor god mening at se til en moderne forfatter, der skriver under inspiration fra netop

¹²¹ Knut Ove Eliassen: *En barok eksistensæstetik – Baltasar Graciáns livsfilosofi*, s. 17.

¹²² §17. The consummate player never moves the piece his opponent expects him to, and, less still, the piece he *wants* him to move. §31. The trick is to know what cards to get rid of. The least card in the winning hand in front of you is more important than the best card in the losing hand you just laid down. §38. *Quit while you're ahead.* All the best gamblers do. §98. The person who shows his cards risks losing. §110. The prudent knows when to retire a racehorse, and do not wait for him to collapse in the middle of the race, to the laughter of all. §185. *Don't risk your reputation on a single roll of the dice.*

Wittgenstein. Én af de danske tresserforfattere, som Svend Åge Madsen i anden fase af sit forfatterskab¹²³ indgik i dialog med, var Hans-Jørgen Nielsen, der med sin attituderelativisme præsenterede en ny mulighed i den postmoderne relativistiske virkelighed. I *Nielsen og den hvide verden*, som er en essaysamling fra 1968, prøver Hans-Jørgen Nielsen at formulere en eksistensfilosofi på baggrund af det moderne vilkår og med inspiration fra Wittgenstein og Foucaults filosofi. Resultatet er, som vi skal se, sammenligneligt med de barokke grundtyper.

Ligesom Gracián beskriver Hans-Jørgen Nielsen primært mennesket som en skuespiller: ”jeget er et rollespektrum, og individualismen afløses [...] af en *attituderelativisme*, hvorefter mennesket ikke mere defineres i dets unikke individualitet, men ved dets socialitet”.¹²⁴ Men desuden er livet en leg eller et spil, som man i sin umiddelbare naivitet spiller med på. Det er først, når man begynder at stille spørgsmålstejn ved spillet, at der dukker eksistentielle vanskeligheder op:

Konfronteret med sådanne spørgsmål bliver det, der tidligere fremtrådte som noget absolut givet, pludselig radikalt relativiseret. Det bliver problematisk og – eftersom der ikke gives nogen mening med adfærdsspillene uden for dem selv – måske ligefrem absurd. Min naivitet er altså blevet udhulet. Der er kommet en fatal sprække mellem mig og mine handlinger:

Hinsides collusionen befinder jeg mig tillige hinsides ’virkeligheden’, som jeg nu betragter fra et punkt udenfor. Jeg er en outsider, en fremmed på ’livets scene’, der pludselig står med det fulde ansvar for mig selv og det liv, jeg skal leve, uden nogen rutine at støtte mig til.¹²⁵

Denne outsider-position minder om den, som også er Hamlet til dels, og Hans-Jørgen Nielsen er da også bevidst om sine relationer til Shakespeare, hvorfor han fortsætter med det berømte Macbeth-citat: ”Life's but a walking shadow, a poor player/ That struts and frets his hour upon the stage/ And then is heard no more: it is a tale/ Told by an idiot, full of sound and fury,/ Signifying nothing.”¹²⁶ Outsider-typen har altså klare bånd tilbage til barokkens melankoliker, men Nielsen skelner mellem to moderne melankolske typer: henholdsvis den *litterære modernist* og *hippien*. Modernisten nægter at spille med på spillet; han stiller sig ude på venstre fløj på fodboldbanen og spørger om meningen med alt dette sparkeri. Hippieen forkaster også fodboldspillet, men i et forsøg på at være konstruktiv sætter han sig til at spille dam i stedet for, han laver sin egen lille subkultur, som kun kan fungere, fordi andre spiller det virkelige spil. Overfor disse to outsider-attituder placerer Nielsen sit alternativ: *spilleren*.

¹²³ Anden fase i Renny Edal og Ole Nielsens faseinddeling løber fra *Liget og Lysten*, 1968, til *Dage med Diam eller Livet om natten*, 1972.

¹²⁴ Hans-Jørgen Nielsen: ”Hr Godot formoder jeg?”, i: *Nielsen' og den hvide verden*, s. 10-11.

¹²⁵ Hans-Jørgen Nielsen: ”Spilleets regler”, i: *Nielsen' og den hvide verden*, s. 14. Collusion (kollusion) er et fagbegreb fra psykologien, som betegner de spil eller rollemønstre, man ubevidst indgår i.

¹²⁶ *Macbeth*, Akt V, Sc. V.

Spilleren ved i modsætning til den naive, at det hele bare er et spil. Og i modsætning til outsideren accepterer han denne kendsgerning som sin virkelighed. Jeg spiller med: Jeg véd at ideologierne bare er ideologier. At tilværelsen bare er en række konventionelle og relative spil. At 'jeg' ikke har nogen fast identitet. Men jeg spiller med.¹²⁷

Dette er den attituderelativistiske position, der svarer til den kunstneriske position, som Svend Åge Madsen kalder for anti-anti-kunst: en kunst, der godtager den modernistiske "outsider-kunsts" resultater, at der ikke er noget 'jeg', at ideologierne er døde, at verden er meningsløs, at resten er tavshed. Men det er samtidig en kunst, der efter et sådant uskyldstab, alligevel bevæger sig ind på de radikale betingelser og søger at udnytte dem til egen fordel. Fra at stille sig uden for sproget på sidelinien af fodboldbanen, som den tidlige Wittgenstein, må man bevæge sig indenfor og spille med på sprogets spil, så man kan behandle "virkeligheden-som-sprog". Den eksistensfilosofiske konsekvens af dette erkendelsesteoretiske grundvilkår er, at livet som sådan også kommer til at være en leg eller et spil, men når man er befriet fra sin umiddelbare naivitets fængsel, kan man udnytte de mange muligheder til egen fordel:

Rundt om og i mig selv er der kaos, mørke og tomrum. Javist. Men mens jeg venter på døden eller julemanden, kan jeg prøve at spille de kort, jeg har, så godt som muligt.

Det er det verden handler om.¹²⁸

Som det ses minder tilgangen til tilværelsen meget om den, som Gracián også var eksponent for, og metaforikken er oven i købet sammenfaldende. Det skyldes, at udgangspunktet er det samme, at der ikke er noget bagved; en nominalistisk indstilling, som trækker sporene videre til den praktiske måde at leve sit liv. Vel at mærke en indstilling, som moderniteten og postmoderniteten har fundet ved at række om bag den romantik, som ellers har været så dominerende for vores verdensforståelse. Væk er romantikernes forestilling om nogle dybere sammenhænge bag ved fremtrædelserne og væk er tanken om en metafysisk kerne bag jeget. I stedet er positionen den samme som i barokken, hvor man enten kan gå ind på vilkårene, eller fordybe sig i sorg.

Eksistensæstetiker

Hans-Jørgen Nielsens: *Nielsen og den hvide verden* er tydeligvis inspireret af Foucault, og han giver eksplicit udtryk for, at hovedfjenden er den samme som Foucaults, nemlig den humanistiske menneskeopfattelse:

¹²⁷ "Spillets regler", s. 16.

¹²⁸ *Ibid.*, s. 18.

Opløses omverdenen, opløses jeget også, og den største af alle vesterlandske collusioner kommer til syne: Dén, der angår ”jeg er jeg”-spillet, dvs. den forestilling, at jeget er eller bør være en sluttet helhed. En forestilling, som er arvet fra en individualistisk-humanistisk tradition, som nu er ved at være udlevet.

Det forholder sig nemlig med denne forestilling som med de videnskabelige konventioner, Foucault skriver om: Den var oprindelig bare en hypotese, en praktisk operationsregel. Men det har man fortrængt, og siden er den blevet til noget absolut i stedet.¹²⁹

Pudsigt nok skulle Foucault senere i sit liv promovere tanken om en eksistensæstetik, som minder påfaldende om Hans-Jørgen Nielsens attituderelativisme. For Foucault var det væsentligt, at man kunne bryde fri af de lænker, der bandt én til sociale konventioner. Fri af disse bånd kunne man forsøge at opnå den fuldendte tilværelse, hvor livet blev forvandlet til et kunstværk. Et kunstværk med mange mulige fortolkninger, der alle er sande.

Svend Åge Madsens litteratur glider i anden fase over i en lignende fortolkning af menneskelivet, blot med den forskel, at livet ses mere som et sammensurium af fortællinger end som ren æstetik. Den første roman efter *Tilføjelser* er bygget op af fire ligeværdige perspektiver på menneskelivet, hvilket kunne svare til fire typer af sprogspil, hvis man bruger Wittgensteins terminologi. Forsidebilledet til førsteudgaven af *Liget og lysten* fra 1968 (bilag B) kan læses som en postmoderne pendant til vanitas-motivet. Tegningen af ugebladsillustratoren Robert Viby viser et ungt elskende par på en bænk i klassisk romantisk stil, men under bænken ligger et blodigt lig, bag bænken står en nøgen kvinde, og fra himlen stirrer et øje ned. Billedet symboliserer fire trivialgenrer: den romantiske litteratur, kriminalromanen, pornografi og science fiction. I stedet for tomme ting, der fylder billedet op, som i *Melancholia I*, er det altså nu de mest illusionsfyldte og klichéfyldte fortællinger, der ligger som en maske på virkeligheden. Teksten er som en mosaik af de fire trivialgenrer, hver med en romanperson tilknyttet, men i øvrigt krydsende over i hinandens domæner; en leg med vores virkelighed og et spil med sproget, der også var ment som et forsøg på at nå ud til et bredere publikum (hvilket mislykkedes).

I stedet for det transcendentale lys fra himlen over havet i *Melancholia I*, er der et øje på himlen på Robert Vibys illustration. I barokken var øjet en udbredt allegori på Gud, og referencen til barokken ligger også i den antitetiske titel: *Liget og lysten*, som ifølge Anker Gemzøe muligvis hentyder til en af Kingos dramatiske modstillinger, eksempelvis denne fra ”Keed af Verden, og kier ad Himmelen”: ”Ach, kiødelig Lyst,/ Som mangel med dødelig Læber har kyst.”¹³⁰ Hvor det transcendentale lys i *Melancholia I* er meget fjernt, er øjet på himlen i *Liget og lysten* derimod en aktiv

¹²⁹ ”Spillets regler”, s. 15.

¹³⁰ Anker Gemzøe, *Metamorfoser i mellemtiden*, s. 174.

genstand i romanen, som romanpersonerne observerer gennem en kikkert, og som tydeligvis kigger lige tilbage. De to parter er indbyrdes afhængige:

Jeg tror jeg har opdaget at jeg ved noget om øjet. Det lyder lidt mærkeligt, men det er det vist også: når vi ikke bevæger os, så ser øjet ikke på os, og så stivner vi. Og når øjet ikke ser på os, gennem sin kikkert, så bevæger vi os ikke, og så er øjet ikke i kikkerten.¹³¹

Dermed er antitesen mellem det skabende og det skabte altså langt mere dynamisk i moderniteten end i barokken. Personerne i romanen *er* kun, fordi de bliver kigget på. Det bliver et stort peepshow, hvor personerne løber omkring på scenen og udfolder deres roller gennem forskellige diskurstyper, henholdsvis som romantik, krimi, pornografi og science fiction. Personerne er altså en slags marionetter for øjet på himlen, men med den væsentlige forskel til barokkens voluntarisme, at marionetholderen er ligeså lænket til sine dukker, som de er til ham. Dermed synes budskabet at være, at vi alle i en vis forstand er hinandens forfattere, således at virkeligheden, foruden at være et rollespil, er en gensidig fortælling.

Kritik af attituderelativismen

Dage med Diam eller Livet om natten (1972) anerkendes gerne som endepunktet for anden fase af Madsens forfatterskab, blandt andet fordi den - trods en helt unik udformning - er mindre verdensfjern og indeholder elementer af ganske almindelig fortællerglæde. *Dage med Diam* er en helt speciel roman, fordi den for hvert valg, hovedpersonen Alian Sandme må foretage, spalter sig i to mulige historier, så den til sidst rummer 32 mulige slutninger. I én af de 32 slutninger karakteriserer Sandme menneskelivet på følgende vis:

For at gengive et individ (eller rettere: indholdet af et individs bevidsthed over et kort tidsrum) mere præcist end den enstrengede romanform tillader det, må man finde en struktur der i højere grad ligner 'individets struktur'. Karakteristisk for et menneskes bevidsthed er den stadige udvidelse den er i færd med, den ophobning af oplevelser, følelser, erfaringer der til stadighed sker, det konstante møde med nye impulser, nye veje. Kort sagt: at leve er som at sætte sig på spidsen af en pyramide, og derefter prøve på samme tid at rutsche ned ad alle siderne. Som enhver ved går det kun godt for en tid.

Det forekom mig derfor, at den pyramidestruktur som jeg har anvendt i denne bog, ville have en vis mulighed for at gengive et individ lidt korrektere, end det har været opnåeligt i den enstrengede romanform.¹³²

¹³¹ *Liget og Lysten*, s. 155.

¹³² *Dage med Diam eller Livet om natten*, s. 178 (STOREA).

Jeget, der her fremkommer, minder om det attituderelativistiske jeg: Det er et pluralistisk jeg, spaltet som det kalejdoskop, der præger forsiden til romanen. For hvert valg Alian Sandme foretager, kravler han ind i en ny ham, indtager en ny rolle. Men konsekvensen af at leve sit liv på denne måde er ikke så rosenrød, som Hans-Jørgen Nielsen prøver at male den. Som Sandme skriver, så er det i længden ikke muligt at rutsche ned ad alle siderne på pyramiden samtidig, og derfor er størsteparten af udspaltningerne også ulykkelige. Der gives desuden eksempler på den skizofreni, som prægede det tidlige Madsen-forfatterskab: Sandme møder sin egen skygge, der spaltes sig igen og bliver til flere og flere i en tiltagende "identitetsopløsning"¹³³.

De personer, som flygtede fra valget og i bredere forstand fortællingen om sig selv i det tidlige forfatterskab, parodieres i første afsnit af *Dage med Diams* med fortællingen om Toran Lynde, den historieløse mand. Hele sit liv har han brystet sig af, at ikke én historie kunne fortælles om ham, indtil netop det - til hans store ærgrelse - bliver fortællingen om ham. Alian Sandmes problem er det modsatte: han vil vælge alt på én gang. Men at vælge alt er det samme som ikke at vælge, og netop dette er attituderelativismens problem, at den nægter at lade sig binde af en enkelt mulighed. Dermed bliver attituderelativismens hyldelse til friheden paradoksalt nok dens eget fængsel.

Trods *Dage med Diams* klare ligheder med attituderelativismen, er dens metaforik dog anderledes. Den minder på det område mere om Foucaults eksistensæstetik. For det primære motiv for Alian Sandme synes at være, at man så at sige skal være sin egen forfatter. Man skal gøre sit eget liv til et kunstværk ved at forbinde det, som ellers er vilkårlige begivenheder, gennem meningstilskrivende årsagsforklaringer, det vil sige gennem fortællinger:

Det står mig nu klart, at på samme måde som jeg digter mig selv ved hver handling jeg foretager mig, på samme måde skal jeg forsøge at gendigte mig selv for at skaffe mig det overblik, den forståelse som jeg længe efter.

Ved første blik udgøres mit liv af en kaotisk, uordentlig ophobning af oplevelser, refleksioner, drømme og så videre, som man ikke umiddelbart kan se nogen sammenhæng mellem.

Man træffer undertiden udtrykket: mit livs roman. Jeg vil endda tro jeg selv er forfaldet til at benytte det. Men jeg har nu indset at mit liv ikke har form som en roman, mit liv læst fortløbende vil ikke være af nogen æstetisk værdi, dertil er det for sammensat. Men man kan ud fra mit livs blade læse adskillige interessante historier. Hvorfor man snarere burde anvende udtrykket: mit livs novellesamling. Men der er tale om en særegen samling hvori de enkelte historier på de mest udspekulerede og snørklede måder er vævet ind i hinanden, uddyber hinanden og benægter hinanden.¹³⁴

¹³³ *Ibid.*, s. 204 (STRIDE)

¹³⁴ *Ibid.*, s. 47 (STOR)

Dermed bliver ens liv til den historie, man fortæller om sig selv, og som andre fortæller om én. At Alian Sandme er forfatter, er ikke så væsentligt, for i en vis forstand er vi alle vore egne fortællere, selvom livet naturligvis er mere uregerligt end det kunstværk, som den egentlige forfatter sætter sig til at skrive. Eksempelvis kan det være overordentligt svært at få afslutningen på livet til at passe ind i handlingen, fordi den ofte kommer pludseligt og uden varsel:

Det er forholdsvis let at forme et teaterstykke sikkert og elegant, med en begyndelse, der fører frem til en kulmination og slutter med en fiks pointe. Langt vanskeligere er det at forme sit liv så det har et tilfredsstillende forløb, thi det spilles på en interimistisk scene, hvor man må være forberedt på at den snor der holder tæppet oppe, på ethvert tidspunkt kan springe, hvorefter tæppet ubønhørligt sænker sig, uden at kunne formås til at lade sig hæve igen, hvorfor skuespillet må afbrydes.¹³⁵

Derfor vælger Alian Sandme faktisk i én af sine udformninger at begå selvmord for helt at kunne kontrollere slutningen på fortællingen, men selv her når han lige at tænke tanken, om det blot er endnu en spaltning af hans historie i en himmel- og helvedesversion. Metaforen med teaterscenen peger selvfølgelig tilbage til barokken, men i modsætning til især den lutherske barok, er man ikke blot en marionet i et teaterstykke, man ikke kontrollerer, man er heller ikke blot en skuespiller, man er faktisk også sin egen instruktør.

Æstetiker, forførelsen og etikeren

Den mest kendte forfatter til eksistentielle typer eller *stadier* er formentlig Søren Kierkegaard, og hans begreber kan derfor bruges til at afrunde dette kapitel om barokkens og modernitetens eksistens typer. Oftest fremstilles Kierkegaards stadier som en progressiv udvikling fra det *umiddelbart æstetiske* til *det højere æstetiske* til *ironien*, *det etiske*, *humoren*, *den almene religiøsitet* og *den specifikt kristelige religiøsitet*, men i vores sammenhæng er det dog kun de første stadier fra det umiddelbart æstetiske til det etiske, der har interesse, og de stadier behandles primært i *Enten-Eller* (1843). *Enten-Eller* består af en samling papirer fra henholdsvis den højere æstetiker, *A*, og etikeren assessor Wilhelm, *B*. Hvad der er interessant i denne sammenhæng, er hvorvidt de forskellige typer, vi har behandlet hidtil, er i stand til at overskride det æstetiske stadie og blive etikere.

Udgangspunktet for teksten er faktisk nogenlunde det samme, som dette speciales, nemlig hvordan man skal forholde sig til det faktum, at virkeligheden - når man hæver sig over den umiddelbare ureflekterede væren i verden - er tom og meningsløs. Den umiddelbare æstetiker hos Kierkegaard er samme type, som det Hans-Jørgen Nielsen kalder *den naive*, det vil sige en person, som ikke har stillet spørgsmålstejn ved tilværelsens mest grundliggende spørgsmål. Hamlet, der

¹³⁵ *Ibid.*, s. 181 (STORES)

derimod har erkendt at "resten er tavshed", reagerer med livslede. Han ser fra sin handlingslammede position uden for livet, hvordan skuespillet udfolder sig, uden at han føler evnen til at gribe ind. Dette er den barokke *melankolikers* holdning til det meningsløse, og det er også den *litterære modernists* placering uden for sproget, forsøgende fra en objektiv position at beskue virkeligheden.

Når Kierkegaard bruger ordet "æstetiker" er det i den oprindelige græske betydning, hvor *aisthesis* betyder sansning. Kierkegaard bygger dermed videre på Kants tradition, hvor den æstetiske holdning var "det uengagerede, betragtende, blot nydende forhold til en genstand eller livet."¹³⁶ Begyndelsen på *Enten-Eller* betoner det "uengagerede" og "betragtende" hos den højere æstetiker:

Hvor er Livet tomt og betydningsløst. – Man begraver et Menneske; man følger ham til Jorden, man kaster tre Spader Jord på ham; man kører ud i Karreet, man kører hjem i Karreet; man trøster sig med, at der ligger et langt Liv for En. Hvor langt er vel 7 * 10 Aar? Hvorfor gjør man det ikke af paa eengang, hvorfor bliver man ikke derude, og gaaer ned med i Graven, og trækker Lod om, hvem den Ulykke skal times, at være den sidst Levende, der kaster de sidste tre Spader Jord på den sidste Døde.¹³⁷

A's første tekst "Diapsalmata" er en lang række aforismer, der alle emmer af melankoli i den betydning vi har arbejdet med den: Livslede, kedsomhed og handlingslammethed gennemsyrrer personligheden. Ofte minder "Diapsalmata" forbløffende meget om barokkens vanitas-lyrik, som eksempelvis Thomas Kingo kunne have formuleret den. Ligesom Hamlet vægrer A sig ved at handle: "Jeg gider slet ikke."¹³⁸ Denne type æstetiker er altså sammenlignelig med barokkens melankoliker.

Sidst i A's papirer befinder brevromanen *Forførerens Dagbog* sig, og her finder man eksemplet på den type højere æstetiker, der har et "nydende forhold til en genstand eller livet". Johannes Forføreren er langt hen inspireret af Don Juan-figuren, dog med den væsentlige forskel, at hvor Don Juan, ifølge A, er en umiddelbar æstetiker, er Johannes Forføreren den højeste type æstetiker, der er fuldkommen reflekteret omkring sine handlinger. Don Juan-figuren stammer helt tilbage fra middelalderen, men det var faktisk i 1600-tallet at den vandt større popularitet i Molières version, hvor Don Juan optræder som en latterlig type. Søren Kierkegaard forholder sig dog til Mozarts *Don Giovanni*, og derfor får det musikalske en stor betydning for fremstillingen. Den melankolske æstetiker finder ikke behag i nogen jordiske ting og heller ikke kvinder: "Pigerne behage mig ikke.

¹³⁶ *Politikens filosofi leksikon*, s. 465-466.

¹³⁷ *Enten-Eller*, bind 1, s. 32.

¹³⁸ *Ibid.*, s. 24.

Deres Skjønhed forgaar som en Drøm og som den dag igaar, naar den er forbi.”¹³⁹ Forføreren, derimod, gør det til sit formål at erobre ikke blot én kvinde, men mange kvinder:

Jeg er en Æsthetiker, en Erotiker, der har fattet Kjærlighedens Væsen og Pointet i den, der troer paa Kjærligheden og kjender den fra Grunden, og kun forbeholder mig den private Mening, at enhver Kjærlighedshistorie i det Høieste varer et halvt Aar, og at ethvert Forhold er forbi, saasnart man har nydt det Sidste. Alt dette veed jeg, tillige veed jeg, at det er den høieste Nydelse, der lader sig tænke, at blive elsket, elsket høiere end Alt i Verden. At digte sig ind i en Pige er en Kunst, at digte sig ud af hende er et Mesterstykke. Dog afhænger det Sidste væsentlig af det Første.¹⁴⁰

Forføreren finder sin højeste nydelse i at få kvinder til at elske sig, men kun i lige nøjagtigt så lang tid, at forholdet ikke begynder at virke kedsommeligt. Han skaber værdi til sin egen person ved at digte den ind i en anden, og det gør han i øvrigt ved at spille forførelsens spil helt kynisk og uden moralske skrupler (dog giver han aldrig et løfte om ægteskab). På denne vis afskærmer Forføreren sig fra kedsomheden ved konstant at finde et nyt projekt, der kan kaste glans tilbage på hans person, men Wilhelm vil hævde, at bag den tomme livsnydelse ligger en radikal fortvivlelse: Livets totale meningsløshed, der kun kan glemmes, så længe man har et nyt projekt at arbejde på.

Etikeren repræsenteres som sagt af assessor Wilhelm. I Kants filosofi er *friheden* åben som en mulighed, fordi vi som mennesker ikke kan begribe og lave domme om *das Ding an sich*. ”Mennesket er frit i sine handlinger” er akkurat ligesom ”mennesket er determineret i sine handlinger” meningsløse metafysiske sætninger, fordi de rækker ud over den menneskelige fatteevne. Men skal man have en moralfilosofi, er man nødt til at bygge den på en hypotese om, at mennesket er frit, er Kants påstand. Blandt andre med Kant i baghovedet er Wilhelm i stand til at argumentere for, at man i *øjeblikket* er fri, også selv om enhver handling i bagklogskabens lys vil synes ikke at have kunnet være anderledes. Både i Kants moralfilosofi og for Wilhelm bliver friheden i sig selv et mål, og kun ved at udnytte friheden til at lave det rette moralske valg i den enkelte situation tager man kontrol over sig selv og bliver det, Kant kalder et ”selvlovgivende væsen”, og Wilhelm kalder ”at vælge sig selv i sin evige gyldighed”. Moralfilosofien bliver dermed et projekt om at give individet en væren, der hæver den over det umiddelbare til en egentlig eksistens – det bliver en eksistentialisme. På denne vis udspringer eksistentialismen i virkeligheden af tomheden; det er et forsøg på at overvinde det faktum, at man blot er en flueplet i historien, på at finde frem til noget der kan give ens liv substans i forhold til enten den massive uendelighed eller det rene vakuum. Derfor er det heller ikke overraskende, at der i barokken var flere forfattere, der forsøgte sig med noget, der

¹³⁹ *Ibid.*, s. 32.

¹⁴⁰ *Ibid.*, s. 340-341.

lignede forgængere til en eksistensfilosofi ofte udformet i aforismer. Vi har behandlet Gracián, men man kunne i samme moment have nævnt franske Jean de la Bruyère, der med *Les Caractères* (1688) beskrev 1130 personligheder, eller i særdeleshed Blaise Pascal, hvis *Pensées* (1660) ofte berettiget eller uberettiget er blevet kaldt verdenslitteraturens første eksistentialeistiske værk.

Men hvad da med disse eksempler fra barokken og deres postmoderne parallel Hans-Jørgen Nielsens attituderelativistiske *spiller*? Er de udtryk for en egentlig eksistentialeisme? Hæver de sig fra æstetikerens niveau til etikerens? I modsætning til melankolikeren spiller de jo med på livet på de givne betingelser: de spiller spillet i stedet for at sætte sig udenfor og kigge på med korslagte arme. Svaret må dog blive nej. Hele etikerens virke er fokuseret på at genskabe virkelighedens tabte substans i selve individet. Denne ambition har intriganten, hofmanden og spilleren slet ikke. Deres projekt er helt kynisk at indse, at virkeligheden ikke har nogen dybde bag fremtrædelserne, men at man kan vende denne problematik til egen fordel ved at spille med på livets store pokerspil. Dermed minder de faktisk i langt højere grad om den anden type æstetiker, nemlig forførereren.

Ved at søge nydelsen finder forførereren sit livsformål uden for selvet: ”*Men Den der siger, han vil nyde Livet, han sætter altid en Betingelse, som enten ligger udenfor Individet, eller er i Individet saaledes, at den ikke er ved Individet selv.*”¹⁴¹ Når forførereren altså søger sit livs berettigelse i unge kvinders tilbedelse, bliver han helt afhængig af noget uden for sig selv, og dette er ifølge Wilhelm den sikre vej til fortvivlelsen. Det samme problem gælder i øvrigt ”enhver Livs-Anskuelse, hvor Rigdom, Hæder, Adel o.s.v. bliver gjort til Livets Opgave og dets Indhold.”¹⁴² En kritik som altså også ville ramme Gracián, for hvem livets fremmeste formål er at vinde tilbedelse fra øvrige hoffolk: ”*Es la estimación para las perfecciones lo que el favonio para las flores: aliento y vida.*”¹⁴³ Den æstetiske levevis er kendetegnet ved ikke at kunne hvile i sig selv, men at måtte være afhængig af et formål uden for sig selv. Etikereren har derimod sikkerheden af altid at kunne falde tilbage på sin personligheds højere bestemmelse, hvis et livsprojekt skulle slå fejl. Det ypperste, man kan opnå, er gennem valget at skabe et bestemt *individ*:

[...] i Valget gør han sig selv elastisk, forvandler hele sin Udvorteshed til Indvorteshed. Han har sin Plads, i Friheden vælger han selv sin Plads, det er, han vælger denne Plads. Han er et bestemt Individ, I Valget gør han sig selv til et bestemt Individ, til det samme nemlig; thi han vælger sig selv.¹⁴⁴

¹⁴¹ *Enten-Eller*, bind 2, s. 169.

¹⁴² *Ibid.*, s. 171.

¹⁴³ Oraculó Manual, §67: ”Esteem is to perfection what the zephyr is to flowers: breath and life.”

¹⁴⁴ *Enten-Eller*, bind 2, s. 232.

Hvor Graciáns højeste formål er at blive en *persona*, det vil sige en maskebærer, der kan bruge den rette maske til den rette lejlighed, er Wilhelms højeste formål at blive et individ, ordet fra latin, der betyder ”udelelig”. Dette sker reelt ved at lade det ”indvortes” bestemme det ”udvortes”, altså igen noget lig den modsatte retning af Gracián. Med andre ord erkender Wilhelm splittelsen af det indre og det ydre, men som romantikerne søger han igen at forene dem, så han kan genskabe en sand personlighedskerne af det opspaltede personlighedsspektrum igennem valget. Dermed er bevægelsen fra den umiddelbare æstetiker til den højere æstetiker til etikeren nogenlunde den samme som i romantikernes dannelsesstanke: hjemme-ude-hjem. Og i rent praktisk livsførelse giver det følgende forskel fra etikeren til æstetikeren: ”Den der lever æstetisk, seer nemlig overalt kun Muligheder, disse udgjøre for ham den tilkommende Tids Indhold, hvorimod Den, der lever Ethisk, overalt seer Opgaver.”¹⁴⁵ Hans-Jørgen Nielsens spiller er optaget af de uendelige muligheder, men ifølge Wilhelm vil man aldrig kunne blive rigtigt lykkelig uden egentlige livsopgaver. Man er nødt til at engagere sig i sit liv og sine opgaver, at underordne sig dem som mere end blotte lege og spil, ellers vil man forblive i ironisk distance fra livet.

”Dividet”

Svend Åge Madsen tager med *Dage med Diam* afstand fra den mest rendyrkede attituderelativisme ved at vise, hvordan positionen ikke er holdbar for Alian Sandme. Man kan ikke se sig helt fri til at gribe alle muligheder, ethvert valg er også et fravalg, og efterhånden som valgene foretages, bliver de en del af fortællingen om ens liv, som man er nødt til at være tro mod. Som Alian Sandme siger: ”Det står mig nu klart, at på samme måde som jeg digter mig selv ved hver handling jeg foretager mig, på samme måde skal jeg forsøge at gendigte mig selv for at skaffe mig det overblik, den forståelse som jeg længes efter.”¹⁴⁶ Mennesket har brug for kontinuitet i tilværelsen for at leve egentligt. Som Kierkegaard skriver i en af de passager, der kunne tænkes at ligge Madsen mest på sinde:

Deri ligger nemlig et Menneskes evige Værdighed, at han kan faae Historie, deri ligger det Guddommelige i ham, at han selv, hvis han vil, kan give denne Historie Continuitet; thi det faaer den først, naar den ikke er Indbegrebet af hvad der er skeet eller hændt mig, men min egen Gjerning, saaledes, at selv det, der er hændt mig, ved mig er forvandlet og overført fra Nødvendighed til Frihed.¹⁴⁷

Denne tydelige parallel gør dog ikke Madsen til etiker. Han bevarer også efter *Dage med Diam* en tydelig skepsis overfor individet og i det hele taget for det uspaltede. Som der står et sted i den

¹⁴⁵ *Ibid.*, s. 233.

¹⁴⁶ *Dage med Diam*, s. 47 (STOR)

¹⁴⁷ *Enten-Eller*, bind 2, s. 231.

efterfølgende roman *Tugt og utugt i mellemtiden* (1976): ”Såvel det menneskelige individ som atomet bærer deres navne, fordi de er udelelige. Man er begyndt at spalte atomet, individet slår endnu kun umærkelige revner.”¹⁴⁸ Dermed kunne man vælge at kalde Madsens eksistentielle type for et ”divid”. Idealet er at opnå kontrollen med så stort et antal roller som muligt, der dog alle skal bindes sammen så vidt muligt af nogle større fortællinger. Dermed minder tanken ikke så meget om Kierkegaards eksistentialisme, som den minder om Nietzsches perspektivisme, der har som ideal, at den enkelte indoptager så stort et antal perspektiver i sin verdensforståelse som muligt. Eller med Wittgensteins terminologi svarer det til at lære så mange forskellige sprogspil at kende som muligt. Hvor Wilhelm altså forsøger at samle trådene til én kerne, er Madsens projekt at sprede haglene. På den vis er personlighedskernen så at sige radioaktiv, altid i bevægelse udsat for nye spaltninger i antiteser, som man med sit fortællingscenter må forsøge at holde hoved og hale på. Selvets struktur finder dermed sin form i Madsens – og i øvrigt barokkens – kærlighed til negationen og negativiteten, udtrykt på smukkeste vis i endnu et parallel-citat til Hamlets ”to be or not to be” fra slutningen på ”Om ikke”¹⁴⁹:

at være
at være ikke
ikke at være
ikke at være ikke
ikke ikke at være
at være ikke ikke
ikke ikke at være ikke
ikke at være ikke ikke
ikke ikke ikke at være
at være ikke ikke ikke
ikke ikke at være ikke ikke
ikke ikke ikke at være ikke
ikke at være ikke ikke ikke

¹⁴⁸ *Tugt og utugt i mellemtiden*, bind 1, s. 288.

¹⁴⁹ *Tilføjelser*, ”Om ikke”, s. 48.

V. Neobarokken

Europæerne har mistet evnen til at fabulere, men romanen er mere end noget andet fabel, og denne søger støtte i myterne, og her, i Europa, er myterne blevet fortrængt og erstattet af en iver efter at analysere.¹⁵⁰

Påstanden er fra Miguel Angel Asturias, én af de mere prominente magiske realister. Den Latinamerikanske magiske realisme er måske den litterære genre, som oftest er blevet associeret med udtrykket ”neobarok”. Det skyldes flere ting: For det første at barokken - som vi kort har berørt i starten af specialet i forbindelse med Calabrese - ofte forstås som en stilmæssig modsætning til klassikken: det vil sige som det ustabile, transformerende, fornyende, kaotiske, sprudlende, spraglede i modsætning til klassikkens rene linier, harmoni og orden. Dikotomien mellem klassik og barok har dog ikke været så væsentlig for dette speciale, da det snarere er den filosofiske baggrund for stilen, som har været i fokus. Derfor er det et andet aspekt af den latinamerikanske litteratur, som er interessant i vores sammenhæng, nemlig forholdet mellem illusion og virkelighed, som i den magiske realisme sættes i spil via en sammenblanding af det fantastiske med det realistiske. Som eksponent for det fantastiske er myten væsentlig for Asturias, fordi han med sin baggrund både i den indianske kultur og den europæiske er splittet mellem henholdsvis den mytiske og den logiske tankegang. Heraf er den magiske realisme opstået: som et samspil og et modspil mellem to optikker på virkeligheden. Lad os bruge vendingen, som Benjamin brugte om allegorien: Den magiske realisme er en *trouga dei* mellem to forestillingsverdener, en konstant spænding mellem det mytologiske og det logiske, hvor de to fungerer i en vis samhørighed, men uden nogensinde at danne en ubesværet helhed.

Ser man tilbage til barokken, er der en række konkrete eksempler på litteratur, der minder om den magiske realisme. Det gælder for Cervantes’ *Don Quixote*, der dog adskiller sig på den vis, at hele pointen netop er skellet mellem Don Quixotes fantasier og de øvrige personers virkelighed, hvorimod den magiske realisme ikke problematiserer forholdet mellem illusion og virkelighed. Et andet eksempel er Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausens *Der abenteuerliche Simplicissimus* (1668), hvor de fantastiske elementer er mere gnidningsfrit skrevet ind i et realistisk univers. *Simplicissimus* er historien om en knægt, der, opdraget hos simple bondefolk i Tyskland under trediveårskrigen, er uvidende om alt omkring sig; ikke engang sit eget navn kender han. Men da en gruppe soldater overfalder hans forældres gård, vandaliserer, piner og voldtager, drives Simplicissimus på flugt. Herefter udspiller romanen sig i besynderlighed på besynderlighed i en rå virkelighed præget af den rasende trediveårskrig, der skiftevis beskrives lystigt og tænderskærende

¹⁵⁰ Citat fra Miguel Angel Asturias i Martin Zerlang: *Fem magiske fortællere*, s. 19.

realistisk. Hvor Don Quixote fremstår latterlig, fordi han ikke kan få signifiant og signifié til at harmonere, er Simplicissimus latterlig, fordi signifiant og signifié hos ham er fuldstændig i harmoni, mens den omgivende verden snyder og bedrager. Hvilket Simplicissimus dog også lærer efterhånden og med tiden praktiserer bedre end nogen anden i landet. Romanen udvikler sig kaotisk, og Simplicissimus kastes på må og få fra identitet til identitet og fra livsvilkår til livsvilkår, hvorfor det i høj grad er en fortælling, der sætter fokus på tilværelsens omskiftelighed og vilkårlighed.

Der er flere fantastiske elementer i *Simplicissimus*, blandt andet en flyvetur på et kisteskaft og en by på bunden af en sø, men der er et meget væsentligt skel i forhold til den moderne magiske realisme: Der er intet forsøg på at lade romanen blive andet og mere end en illusion, som i sidste ende demonteres med en længere Vanitas-prædiken. Simplicissimus gør sit liv op:

Dein Leben ist kein Leben gewesen, sondern ein Tod; deine Tage ein schwerer Schatten, deine Jahr' ein schwerer Traum, deine Wollust schwere Sünden, deine Jugend eine Phantasei und deine Wohlfahrt ein Alchimistenschatz, der zum Schornstein hinausfährt und dich verlässt, ehe du dich dessen versiehest!¹⁵¹

Barokken eksisterer i rummet mellem illusion og desillusion; der hersker ingen forsøg på at beskrive noget virkeligt.

Som vi skal se, har de magiske realister faktisk en ambition i den retning. Myten er noget andet og mere end en illusion; den er en virkelighedsforståelse, der i Asturias' bevidsthed er sandere end den europæiske logiske virkelighedsforståelse. Men det efterlader os med et paradoks, for det gælder jo for vores hidtidige analyse af barokken, at den netop tager sit udgangspunkt i mytens død, hvor Asturias karakteriserer den magiske realisme som en mytens genkomst. Den geografiske forflyttelse fra Europa til Latinamerika er også en forflyttelse fra én litterær tradition til en anden, og den mytiske virkelighed, Asturias hentyder til, ligger *før* (eller geografisk ved siden af) barokkens gennemgribende desillusion. Det krydderi, som Asturias kan hente i den Latinamerikanske fortælletradition, kan med andre ord ikke siges at have meget tilfælles med den europæiske barok, hvorfor begrebet "neo"-barok egentlig i forhold til en litteraturhistorisk udvikling er misvisende. Men når man så igen flytter geografisk lokalitet fra Latinamerika til Europa og til Svend Åge Madsens litteratur kan den magiske realisme måske pege på det, som en neobarok må rumme, hvis den skal udgøre et udviklingstrin efter barokken. Nemlig en ny fabulerende kraft, som kan erstatte det, Asturias kalder en "iver efter at analysere"; en gendannelse af myten i en ny form efter faldet af

¹⁵¹ *Der abenteuerliche Simplicissimus*, s. 371.

den gamle myte. Madsens tidlige forfatterskab er udpræget analytisk, men når det kommer til at fabulere, lader den sene Madsen ikke de magiske realister noget efter.

Desillusion og nyillusion

I Århus boede der en underskøn pige, Ikona, som var datter af grosserer Skovslet. Alle drengene i kvarteret var håbløst forelskede i Ikona, selvom ingen nogensinde havde set hende. Rygterne sagde, at Ikona en gang var blevet spået, at den dag hun elskede en dreng, ville hun dø, og derfor holdt familien hende skjult for omverdenen – andre rygter sagde, at den ondskabsfulde og grådige grosserer Skovslet en dag agtede at sælge sin billedskønne datter til en mangemillionær. Hemmelighedskræmmeriet gjorde kun drengene yderligere forelsket i pigen, og en dag vovede den mest vedholdende dreng, Tøger, sig ind i huset for endelig at se sin elskede Ikona. Men synet, der mødte ham, var en pige så vanskabt, at hun knap kunne genkendes som et menneske. Chokket lynafkølede Tøgers blod:

Imens han stod fastfrosset ude af stand til at skringe, mærkede han ungdommen løbe ud af sig, han mærkede sorgen og smerten indtage sig og for altid fortrænge glæden og håbet. Imens han stod fastfrosset skete der noget i det frygtelige ansigt, som han ikke var i stand til at flygte fra. Der pibede en dråbe frem, han kunne ikke afgøre om det var savl eller sved eller en tåre.

Da en evighed var gået, sprækkede isen i hans årer hist og her, tilstrækkelig meget til at han kunne bevæge arme, ben og krop igen og stift gå samme vej tilbage, som han var kommet.

Hans blod havde taget skade af den pludselige nedkøling. Selv efter at det havde genvundet den sædvanlige temperatur, opnåede det ikke sin røde farve. Jeg, som intet vidste om oplevelsen, spøjte med min ven, men han genkendte ikke de ord og vendinger jeg brugte. Centret for skæmtende og morsomme udtryk i hans hjerne lå stadig dybt nedfrosset. De næste dage sygnede han hen, plaget af en gennemgribende illusionsløshed.¹⁵²

Begyndelsen på *At fortælle menneskene* (1989) kan læses som en parabel på udviklingen fra en naiv forståelse af verden (den eventyragtige, romantiske fortolkning af Ikona) til mødet med den sande grimme og formålsløse virkelighed (Ikonas hæslige skikkelse). Ungdommen løber ud af Tøger, hans blod taber farven, og han sygner hen i illusionsløshed. Der er en lang række konnotationer forbundet med denne udvikling og herunder også *historiens* fortrængning af *myten*. Desuden svarer Tøgers møde med Ikona til den romantiske dannelsesstankes bevægelse fra hjemmet og ud i det fremmede, eller i Kierkegaards stadielære til overgangen fra den umiddelbare æstetiker til den højere æstetikers desillusionerede virkelighed. Kendetegnende for barokken er, at den er fanget i desillusionens lænker. Enten sørger barokmennesket over den meningsløse virkelighed, som

¹⁵² *At fortælle menneskene*, s. 8.

eksempelvis Gryphius, der opnår en slags vag ophøjelse af tilværelsen ved at sætte det tavse, tomme og meningsløse i relation til anti-tesen: det larmende, fyldige og tragiske. Eller også kan barokmennesket udnytte evnen til at gennemskue den umiddelbare illusion til at skabe sig en højere social status via manipulation af omgivelserne; livet bliver en leg, et spil eller et skuespil. Assessor Wilhelm ville afvise begge muligheder: den første fordi melankolikeren så tydeligt er ulykkelig, den anden fordi jagten på umiddelbare fornøjelser, ifølge Wilhelm kun er et dække for den rendyrkede fortvivlelse. Spørgsmålet er, om man kan tale om en neobarok, der overvinder fortvivlelsen. Ikke en barokkens genkomst, men en ny barok, som rummer mere end sin historiske forgænger, som overskrider barokken? Lad os i den forbindelse se, hvad der sker videre med Tøger.

Efter mødet med Ikona var Tøger fortvivlet. Han var i sin "sandhedssøgende periode", hvor han stadig troede "at den analytiske metode og den logiske tænkning kunne åbne alle verdens gåder."¹⁵³ Men så sker det en dag, at han beslutter sig for at skygge sin far, der har opført sig mistænkeligt, hvilket får Tøger til at frygte for forældrenes ægteskab. Ligesom moren af uvisse grunde spankulerer rundt i byen forklædt som en laptaske, drager faren ud i byen iført en paryk og forklædt som charlatan. Tøger følger ham ned på Store Torv i Århus, hvor han til Tøgers store rædsel drejer op ad Volden, hvorfra den forklædte moder nærmer sig fra den anden ende:

Netop som Tøger havde indset at lige meget hvad han ofrede, ville han ikke kunne afværge skandalen, det eneste spinkle håb han endnu kunne nære var at de to ægtefæller på grund af den usædvanlige påklædning ikke ville genkende hinanden, netop som hans barndomshjem syntes at skulle synke i grus indtraf i stedet dét som fik Tøgers tro på den videnskabelige verden til at bryde sammen, eftersom hændelsen lå langt ud over forstandens rækkevidde.

De to personer, charlatanen og laptasken, befandt sig ti-tyve meter fra hinanden. De fik øje på hinanden, og de genkendte hinanden. Tøgers hjerte standsede. Faren løftede forbløffet armene, moren gav et udbrud af overraskelse. Nej, netop *///* indtraf det: Faren spredte armene ud og moren løb imod ham og kastede sig i hans favn. Midt på fortovet snurrede manden rundt med kvinden i sin favn til alles morskab og den nyillusionerede Tøgers forfærdelse.¹⁵⁴

Hvor Tøgers første chok fører ham fra den naive eventyrverden til desillusionen, fører det andet chok ham fra det desillusionerede videnskabelige verdensbillede til en "nyillusion". Logikken og den analytiske tankegang ramler sammen, og nyillusionen er, som vi skal se, også betegnende for et skifte fra det barokke til det neobarokke. Der er i Madsens forfatterskab tale om to bevægelser: Første fase er analytisk, som også Asturias benævner den europæiske litteratur: her nedbrydes vores forestillinger om virkeligheden, men i modsætning til Descartes finder Madsen ikke et arkimedisk

¹⁵³ *Ibid.*, s. 27.

¹⁵⁴ *Ibid.*, s. 38.

punkt at bygge sit verdensbillede op på. I stedet for at nå til det udelelige i individet spalter selvet sig – det bliver et ”divid”. Anden fase er en overgangsfase, hvor Madsen begynder at drage fortællingerne ind, men stadig er litteraturen fortrinsvis analytisk. Først i tredje fase bliver Madsens litteratur konstruktiv, den ophører med at være nedbrydende og bliver skabende. Men det er klart, at den må være opbyggende på en anden måde, end man ser hos rationalisten Descartes, fordi udgangspunktet ikke bliver det enkelte punkt, men en uendelig række punkter. I stedet for at nedbryde illusioner, opbygger den sene Madsens litteratur illusioner, som man på den ene side ikke er i tvivl om er illusioner, men som på den anden side fastholdes som del af en virkelighed, der kan være ligeså sand, som den vi går rundt i til daglig. I *At fortælle menneskene* kommer det mest tydeligt til udtryk i hovedplottet om Ikona og Tøger.

Den vanskabte Ikona er ikke blevet skjult af sine forældre, fordi hun er underskøn, men derimod fordi hun er så hæslig, at de har valgt at afskærme hende fra alle mennesker i et håb om, at hun aldrig vil finde sig selv utilstrækkelig og dermed blive ulykkelig. Indtil Tøger træder ind i hendes værelse, kender hun således ikke til eksistensen af andre end sig selv og sine forældre, som hun opfatter som en slags tjenende ånder, der kun eksisterer til hendes formål. Chokket over at se Tøger er derfor langt mere overvældende for hende, end det var for ham, og resultatet bliver, at dråben på hendes ansigt bliver hængende, og hun nægter at indtage føde. Forældrene indser, at handling er nødvendig, og hyrer derfor Tøger til at fylde hendes verden med mennesker; han skal fortælle menneskene. Heri ligger en ontologisk tanke, for da Ikona ikke er i stand til overhovedet at bevæge sig, er hendes eneste indtryk af verden de fortællinger, som Tøger giver hende. Det vækker en del bekymring hos Tøger, for: ”[lod] han i en bisætning de tykkeste mænd udvikle et tredje ben der understøttede maven, ville Ikonas verden herefter vimle med trebenede mænd.”¹⁵⁵ Senere i en samtale mellem Tøger og maleren Hans Knieper sammenlignes Ikonas verden med en blind mand, som får hvisket ord om omgivelserne ind i øret:

”[Tøger:] Hvis man fortalte noget forkert. Noget der ikke var lige foran den blinde?” [Maleren:]”Så ville han opdage fejlen, når han rakte ud efter cigaren og fik fat i en tomat i stedet.” ”Og hvis den blinde ikke rækker ud. Ingen arme har?” ”Så ville ordene forme en verden inde i den blinde, armløse. En verden som er akkurat ligeså virkelig og sanselig som den vi får prikket ind i øjnene ved hjælp af lys af forskellig bølgelængde.”¹⁵⁶

Ikonas personlige verden er altså i en vis forstand ligeså virkelig som vores egen. Men denne epistemologiske pointe bliver ontologisk, da det viser sig, at de fortællinger, Tøger fortæller Ikona,

¹⁵⁵ *Ibid.*, s. 35.

¹⁵⁶ *Ibid.*, s. 125.

bliver til virkelighed, når han begiver sig ud i det virkelige Århus og møder de personer, han fortæller om. Hans fantasifulde fortælling glider efterhånden sammen med realiteterne.

Magisk realisme

Dermed nærmer man sig meget den magiske realisme, der typisk defineres som en sammentænkning af det realistiske med elementer af det fantastiske, som man kender det fra eventyr og lignende. I modsætning til fantastikken er der i den magiske realisme ikke noget skel mellem det realistiske og det fantastiske aspekt. Hvor de umulige hændelser i fantastikken fastholdes som sære og fremmede, bygges der i magisk realisme op til det fantastiske, således at det virker sandsynligt både ud fra romanpersonernes reaktion og ud fra romanens indvendige logik.¹⁵⁷ Eftersom hovedparten af den magiske realisme er knyttet til latinamerikansk litteratur, er de to aspekter af genren blevet tænkt sammen med henholdsvis den indianske mytiske virkelighedsforståelse (magisk) og den europæiske rationelle tankegang (realisme). Der er altså i genren en snert af kultursammenstød, hvor flere af forfatterne med slet skjult national stolthed hæfter sig ved, at deres litteratur ikke så meget handler om at skrive den indianske tradition ind i den europæiske kultur, som det handler om at få det rationelle til at passe ind i deres magiske univers. Der vendes på den vis op og ned på billedet af center og periferi, så Asturias og Carpentier kan hævde, at de har en privilegeret adgang til den mytiske verden, som de europæiske surrealistere kun kunne fantasere sig til.¹⁵⁸

Nu forholder det sig jo sådan med Svend Åge Madsen, at han ikke blot er fra Europa, men at han oven i købet har været med til at skrive sig gennem den analytiske modernistiske tradition. Det giver unægteligt et anderledes udgangspunkt end de latinamerikanske forfattere. Ifølge Walter Benjamin sker det allerede i antikken, at den tragiske helt gennem sit tavse opgør med guderne også forlader den mytiske verden. Barokkens sørgespil befinder sig derfor i det, Benjamin kalder *historien*, i ruinerne af den tabte mytologi. Det samme kan de latinamerikanske forfattere hævde ikke er tilfældet i deres indianske tradition, hvorfor deres magiske realisme ikke er et forsøg på at beskrive virkeligheden fra en skæv vinkel, men derimod er den magiske realisme den form eller genre, der bedst harmonerer med deres virkelighed, bedst beskriver den. Det er faktisk en realisme.¹⁵⁹ Man kan så stille spørgsmålet, om de europæiske læsere (og dem er der mange af) også *læser* deres værker som en realisme, eller om de opfattes forskelligt i Europa og Latinamerika. Men endnu mere påtrængende er spørgsmålet, om en europæer i fuld oprigtighed kan lave lignende litteratur og påstå,

¹⁵⁷ Rigmor Kappel Schmidt: *Magisk realisme og fantastik i Latinamerika*, kap. 9.

¹⁵⁸ Martin Zerlang: *Fem magiske fortællere*, s. 23-24.

¹⁵⁹ En litterær realisme. I forhold til universalistriden kommer den magiske realisme nærmest *konceptualismen*: den holdning at universalier eksisterer, men at de er bevidsthedsafhængige.

at det har bund i en begrebsrealisme og ikke en nominalisme, at den beskrevne virkelighed er reel og ikke et fantasifoster.

I første omgang kan Svend Åge Madsen påpege, at selvom vores europæiske virkelighedsforståelse ikke er mytologisk, så er der stadigvæk en rig fortælletradition i Europa, og i modsætning til den gængse opfattelse er det den primære byggesten i vores virkelighedsforståelse. Mod afslutningen af anden fase af forfatterskabet skrev han et essay om sit forfatterskab i tidsskriftet *Exil*:

Det er en ret udbredt opfattelse for tiden at sproget er menneskets verden. Man kan sige at ”mit sprogs grænser betyder min verdens grænser”, man kan sige at sproget er en model for den menneskelige verden, eller man kan sige at sproget er menneskets existensgrundlag. Og denne opfattelse fører man videre til en lingvistisk eller semiologisk interesse: studerer man sprogets regler lærer man om menneskets muligheder.

Jeg deler ikke denne opfattelse. I det mindste finder jeg den uheldigt formuleret. Det er ikke sprogets regler der sætter mine grænser, det er ikke gennem sproget jeg oplever min omverden og mig selv. Fremfor at sige at mit sprogs grænser betyder min verdens grænser, foretrækker jeg at sige: mit liv er bestemt af hvilke fortællingselementer det kan opbygges af.¹⁶⁰

Wittgensteins „*Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt*“¹⁶¹, omformuleres altså til noget, der ligner: min fortællings grænser betyder min verdens grænser. At påstå at forfatterens medie er ordet, siger Madsen, er det samme som at påstå, at en murer bygger huse med molekyler – forfatterens medie er fortællingen. Kendetegnende for anden fase af Madsens forfatterskab er dog, at selv om han har skiftet sproget - som var i fokus i første fase - ud med fortællingen, er det stadig et erkendelsesmæssigt projekt. Som han selv skriver om *Sæt verden er til* (1971), så er virkningen af den roman, ”at fortællingens mønster og elementer ligger langt tydeligere fremme end normalt, fortællingens grammatik og gloser – som normalt er vanskelige at få øje på og skille ud – lader sig her aflæse direkte: fortællingens regler bliver bevidstgjorte.”¹⁶² Det er altså stadig en analytisk kunst, og derfor ligger den milevidt fra den magiske realisme. Men man fornemmer på afslutningen af essayet, at Madsen ikke er helt tilfreds, for som han skriver i de sidste linier, er det, han allerhelst vil, at skrive en god fortælling.

Da han 18 år senere skriver *At fortælle menneskene*, er denne fortælling allerede godt i gang med at blive fortalt. Fra *Sæt verden er til* (1971) over *Dage med Diam* (1972) og til den følgende roman *Jakkels vandring* (1974) ændrer den geografiske lokalitet sig fra den fiktive by ”Vers” over den

¹⁶⁰ ”Status i Exil”, s. 77.

¹⁶¹ *Tractatus*, T5.6.

¹⁶² ”Status i Exil”, s. 80. *Sæt verden er til* er ligesom *Liget og lysten* sammenstykket af forskellige fortællingsdiskurser.

ligeledes fiktive, men mere specifikke ”Dahle”, og til Jakkels vandretur omkring Mossø ved Silkeborg. Én eller andet forvredet form for konkret virkelighed er så småt ved at materialisere sig i Svend Åge Madsens romanunivers, og da den næste roman *Tugt og utugt i mellemtiden* (1976) for første gang foregår i Århus, hvor Svend Åge Madsen har levet hele sit liv, er Århus blevet det konkrete fortøjningspunkt, hvori makrotekstens fortællinger kan udspille sig. Fra da af genbruges persongalleriet, således at de hundredvis af små mærkelige fortællinger, der udgør den sene Madsens forfatterskab, alle er del af én stor fortælling. Af alle romanerne er *At fortælle menneskene* den, som på mindst plads introducerer det største antal nye personer, hvorfor der bagest i bogen er vedlagt en slægtstavle med ikke mindre end 126 personer. Der er stadig intertekstuelle henvisninger til klassiske romaner og filosofiske værker, men det selvreferentielle bærer nu værket og giver det et eget liv. Kigger man på den fiktive litteraturliste sidst i én af de nyere romaner, *Genspejlet* (1999), vil man således finde klassiske værker som Cervantes’ *Don Quixote* side om side med *Det nye testamente* (af Lukas m.fl.), Wittgensteins *Tractatus* og *Filosofiske undersøgelser*, Madsens eget skuespil *Nøgne Masker* og et fiktivt værk: Just Helleds *A Possibility of Recreating Evolution of Karyotypes, from Two Acrocentric Chromosomes to One Metacentric*.¹⁶³ Virkelighedens fiktion og fiktionens virkelighed blandes sammen til en fortællingsmasse af uvirkelig virkelighed.

Det alternative Århus, der vokser ud af Madsens nyere romaner, harmonerer langt bedre med den sene Wittgensteins tænkning end med den tidlige Wittgensteins analytiske filosofi. *Philosophische Untersuchungen* er ikke en logisk deduktiv tekst. I stedet drives argumenterne frem af ofte ret besynderlige tankeeksperimenter. På samme måde er næsten hver fortælling i Madsens sene forfatterskab samtidig et tankeeksperiment, der skal aftvinge virkeligheden svar på nogle flere spørgsmål. Det spraglede, mærkværdige parallel-Århus er i sig selv eksponent for de eksperimenter med alternative verdener, der bruges i stor stil i moderne filosofi. I form kommer det til at minde om den magiske realisme; oven i købet kan man finde et eksempel på en fagfilosof, der betegner Wittgensteins sene filosofi som en magisk realisme:

Karsten Harries has suggested that Wittgenstein’s ambivalent relationship with Kantianism should be called ”transcendental realism” in a self-consciously contradictory way. My own suggestion, however, is that it should rather be called *magic realism*. I think the introduction of this term to the debate on Wittgenstein’s philosophical methodology can genuinely fructify and illuminate what Diamond famously calls “the realistic spirit” – that is, Wittgenstein’s attack on the philosophical doctrine of realism, which is nevertheless itself profoundly realistic in the ordinary sense of the word.

¹⁶³ *Genspejlet*, s. 375-376.

[...] Like magic realist writers of fiction, Wittgenstein balances precariously between a realist and a supernatural manner of description, picking the strengths from each.¹⁶⁴

Argumentet går på, at den sene Wittgenstein faktisk prøver at beskrive virkeligheden, som den er, med sine tankeeksperimenter; at hans forståelse af virkeligheden som et fletværk af sprogpil kommer tættere på sandheden end den logiske metode, som *Tractatus* var eksponent for. Umiddelbart synes Wittgensteins brug af ”overnaturlige” tankeeksperimenter dog mere at knytte an til science fiction-genren. For når han benytter det fantastiske, er det med henblik på at vise, *hvordan tingene også kunne have været*; målet er ikke en sammensmeltning af det fantastiske og det logiske til en sandere virkelighed, som er de magiske realisters ideal.

Hos Svend Åge Madsen synes der at være en langt klarere ambition i begge retninger. Science fiction-genren er repræsenteret i flere romaner af Svend Åge Madsen og mest prominent er *Tugt og utugt i mellemtiden*, der dog snarere er en anti-science fiction roman, da dens grundidé er, at en fremtidsperson skal skrive en roman om Madsens samtid. Et udgangspunkt, der sætter Madsen i stand til endnu mere markant end i science fiction-genren at sætte lys på de indgroede forestillinger, vi har, som faktisk kunne være anderledes. Men hans romaner ligner også den magiske realisme, fordi de inkorporerer fortællingen som den væsentligste erkendelsesform. Ikonas fortalte verden er den virkelige verden, eller kunne i hvert fald ligeså godt være den virkelige verden. Som Tøger siger til sin ven Sverre: ”Du må vænne dig til, at verden har ændret sig. Den vil ikke længere tros og gøres bedre. Den vil heller ikke måles og forstås. Den vil digtes. Det er os der skal skabe verden. Fortælle den.”¹⁶⁵

Big-bang

Hvor det tidlige Madsen-forfatterskab er en kritik af den videnskabelige logiske tankegang, der brik for brik demonterer vores fastgroede virkelighedsopfattelse, er det sene forfatterskab et forsøg på at stykke brikkerne sammen igen på en ny måde og med en anden metode - med fortællingen. Som en rød tråd i forfatterskabet har Descartes’ metodiske tvivl været symbolet på den rationalistiske tænkning, og samtidig har forløbet af Madsens forfatterskab mange træk til fælles med Descartes’ seks meditationer. Meditation 1 og 2 hos Descartes indeholder den metodiske tvivl, svarende til første fase i Madsens forfatterskab, mens de efterfølgende meditationer genopbygger verden udfra rationalistiske idealer. Men den sene Madsen er ikke rationalist, han anti-rationalist, og dermed er

¹⁶⁴ T.P. Uschanov: ”On Ladder Withdrawal Symptoms and One Way of Dealing with Them”, s. 5, 6.

¹⁶⁵ *At fortælle menneskene*, s. 122.

han også anti-kartesianer. En central person i *At fortælle menneskene*, Jann/Jaina Fælding¹⁶⁶, udfører derfor en metodisk tvivl, men i en helt omvendt version:

Hvor tit har jeg ikke siddet og døset i min slåbrok foran pejsen og tænkt: Det her er bare noget jeg drømmer. Og kort efter er jeg blevet klar over, at jeg ikke drømte, at jeg virkelig sad foran pejsen. Derfor ville det være forkert af mig at afvise alle de besynderlige ting der sker med mig som drømme. Det ville være en alt for enkel måde at slippe uden om problemerne. Jeg risikerer, at selv når jeg befinder mig i de mest utrolige omgivelser, i færd med at foretage mig ting jeg normalt ikke ville drømme om, at jeg da pludselig må indse, at jeg befinder mig midt i virkeligheden, at alle de uforklarlige hændelser og fænomener omkring mig er sande. Alt må jeg stole på. Intet kan jeg tvivle på. [...]

Der må være i det mindste én ting jeg ikke kan tro på. I dette kaos af sandhed, må der findes i hvert fald ét lille hul som jeg kan tage fat i. Der må findes en påstand, som jeg ikke kan tro på, på nogen måde, lige meget hvor grundigt jeg vender og drejer den. Én ting, hvorom jeg med sikkerhed kan sige: Dét er sgu løgn!¹⁶⁷

Det er meget betegnende for den senere Madsen, at det ikke længere er tomrummet, der er udgangspunktet, men derimod et kaos af sandhed. Han sagde i et interview i 1990: ”Hvor jeg for byggede op fra ingenting til noget, så starter jeg nu nærmest i et kaos – en overfyldthed af ord – og forsøger at lave en vej igennem det.”¹⁶⁸ Dette stilskitte er måske den tydeligste forskel til det tidlige forfatterskab og en naturlig udløber af, at Madsen ikke som Descartes finder frem til et arkimediske punkt. I forhold til barokken bevæger det forfatterskabet ind på et aspekt af barokken, som vi ikke har ofret mange ord på hidtil: nemlig det kaotiske, vilkårlige og omskiftelige i menneskelivet, som eksempelvis *Simplicissimus* er eksponent for. Det kan virke paradoksalt, at det barokke verdenssyn, som er rodfæstet i tomhed, tavshed og meningsløshed, også kan være kaotisk, larmende og mangfoldigt. Men det uendeligt tomme kan lynhurtigt slå om det uendeligt komplicerede, ligesom vi så, hvordan det uendeligt tomme i barokken paradoksalt nok blev udtrykt gennem en enorm æstetisk fylde. Dialektikken mellem endelighed i alle dens udformninger og uendeligheden er helt central for en forståelse af 1600-tallets barok.

Den fortælling, Tøger fortæller Ikona, betegner han selv som en ”kaosgoni.”¹⁶⁹ Jo længere man bevæger sig ind i romanen, jo mere udtalt bliver forvirringen af mærkelige fortællinger, der slynger sig ind i hinanden på kryds og tværs. Men selv i dette kaos er der en form for logik – eller anti-logik – som giver fortællingerne en eksplosiv uendelig vækst i arabiske figurer. Nemlig antitesens logik, der kræver, at enhver vanvittig idé fra Madsens boblende hjerne skal vendes på

¹⁶⁶ Jann Fælding er mere eller mindre reelt tvekønnet og går derfor under navnene Jann og Jaina.

¹⁶⁷ *At fortælle menneskene*, s. 19, 21.

¹⁶⁸ Eigil Søholm: *Ordkvartet* Århus, s. 57.

¹⁶⁹ *At fortælle menneskene*, s. 74. Endelsen ”-goni” betyder oprindelse eller fødsel.

hovedet og sættes i spil med sin modsætning. På den vis får klichéen: ”modsætninger mødes” sin meget bogstavelige betydning, når eksempelvis jordemoderen Jaina Fælding – der i virkeligheden er en mand, men har måttet skifte køn med jobbet – finder sammen med bedemanden Andreas Rømmer – der faktisk er en kvinde. Denne antitesens logik virker nærmest som en matematisk formel, der trækker fortællingen ud i det stadigt mere bizarre, jo længere tiden skrider frem. Madsens forfatterskab er et big-bang, der begynder i den helt komprimerede fortælling, men eksploderer i fortællingsektase, da kernen spaltes i første fase af forfatterskabet.

Dermed er Madsens neobarok en modsætning til den filosofiske romantik. Den tyske filosofi og litteratur i 1790’erne, henholdsvis den tyske idealisme (Fichte, Schelling, Hegel) og den litterære romantik (især Jena-romantikerne, især Friedrich Schlegel og Novalis), stræbte mod at genforene subjekt og objekt, som var blevet endeligt adskilt med Kants filosofi. Som Fichte skriver: ”Das Vermögen der Synthesis hat die Aufgabe, die entgegengesetzten zu vereinigen als *Eins* zu denken.”¹⁷⁰ Men hvor romantikerne altså har som fornemste opgave at samle til et hele gennem syntesen, finder Svend Åge Madsen forskellene og de ekstreme antiteser fascinerende. Det er en generel lære i hans sene forfatterskab, at nok gør livet ondt, men uden smerten havde tilværelsen ikke noget at tilbyde. Kingo skriver: ”Deyligste Roser hår stindeste Toorne,/ Skjønneste Blomster sin tærende Gift”¹⁷¹. I *Tugt og utugt i mellemtiden* mimes denne barokke erkendelse:

Man må ikke glemme, at disse mennesker som man føler trang til at le ad, gyse med, forarges over og ryste på hovedet ad, disse mennesker pines til stadighed eller piner andre. Så dyrekøbt er denne brogethed, disse storladne kulisser, denne farverigdom, denne ophobning af spændinger.

Møder man en vittighed, er der samtidig en der er blevet latterliggjort. Når der er en der elsker inderligt, er der ti der er blevet forsmået. For hver der finder lykken, er der hundrede der river neglene til blods for at søge. Når én ejer noget, er der tusind der savner.

Sådan er mangfoldigheden opbygget.

Hver gang én har magt er der titusind magtesløse.¹⁷²

Men ligeså ofte som Madsen lader sine romanpersoner føle smerten ved livet, ligeså ofte gør han opmærksom på, hvor meningsløst livet var uden lidelsen. De tidlige romanpersoner hos Madsen flygtede ud i det forskelsløse på afstand af livet. De sene romanpersoner længes efter at engagere sig i livet med al den ulykke, der følger med. Når Ikonas forældre forklarer Tøger, at Ikonas verden, indtil hun møder Tøger, er: ”uden mennesker, derfor uden misundelse, fri for had og vrede, uden

¹⁷⁰ Citeret i Winfried Menninghaus: *Unendliche Verdopplung*, s. 134.

¹⁷¹ Thomas Kingo: ”Hver har sin Skæbne”, 1000 danske digte, s. 117.

¹⁷² *Tugt og utugt i mellemtiden*, bind 2, p. 48.

bekymring og længsel”, mumler han: ”Uden forskel, uden glæde”¹⁷³. Det er gennem forskellene, at man *føler* livet, og det er gennem forskellene, at man *tænker* livet. Livet eksisterer i sprogets rum, og jo videre man spænder dette rum ud, jo stærkere lever man.

En neomytologi

I *At fortælle menneskene* er det tilsyneladende Tøger, der spænder dette sproglige rum ud, men det skal efterhånden vise sig, at han ikke er alene om den opgave. Også Jann/Jaina Fælding frembringer den fortalte verden:

Da Jann Fælding kom til sig selv bemærkede han at verden ikke eksisterede. ”Nå, gamle dreng,” sagde han til sig selv, ”så må du til det igen. Og prøv at begrænse meningsløshederne denne gang.”

Han blev opmærksom på nogle ganske fine forskelle. Nogle æteriske svingninger der ikke var helt samme bølgelængde. Ubetydelige forskelle, men tilstrækkelige til at han kunne registrere dem, skelne mellem dem, forstærke dem så kraftigt at de efterhånden skreg mod hinanden. Han kaldte den ene rød, den anden grøn. Den nærmeste, den røde, kunne han kalde en liggestol, den grønne, lidt fjernere en græsplæne.¹⁷⁴

På den ene side skaber Jann her verden, på den anden side udfører han blot virkelighedsperceptionens funktioner i ultra slow motion. For det første begriber hans anskuelse og forstand *das Ding an sich* (for at bruge Kants terminologi) og oversætter det til et for subjektet begribeligt materiale. Dernæst sættes der ord på, og i løbet af sekunder har Jann skabt verden. I stedet for at begynde med den blanke tavle, differentierer forstanden tingene i *forskelle*, så der kan banes en vej i kaos. Men denne erkendelses/skabelses-proces glider for Jann Fælding over i en solipsisme, præcis ligesom hos Tøger. Derfor hedder Janns *cogito*-sætning også: ”Jeg tænker det, altså er det til”¹⁷⁵. Problemet for de to opstår, da de mod slutningen af romanen møder hinanden, og begge med stor overbevisning og stor berettigelse påstår, at de har fortalt den anden. Efter at chokket har lagt sig, kommer de frem til den konklusion, at ”tanker ligner verden og drømme. De er der muligvis, når man slår øjnene op, men først når man giver dem ord, får de facon og bestandighed. Uden at blive fortalt videre ville de øjeblikkelig ophøre med at eksistere.”¹⁷⁶ At fortælle er altså ikke blot et epistemologisk projekt, som kan hjælpe én til at forstå den forhåndenværende virkelighed. Det er også et ontologisk projekt, fordi fortællingerne fastholder virkeligheden og giver den form.

¹⁷³ *At fortælle menneskene*, s. 10.

¹⁷⁴ *Ibid.*, s. 13.

¹⁷⁵ *Ibid.*, s. 75.

¹⁷⁶ *Ibid.*, s. 312.

Tøger og Jann er dog ikke de eneste, der aktivt fortæller den stadigt mere komplicerede fortællingsmasse, for Ikona er for længst begyndt selv at skabe videre på de fortællinger, Tøger har givet hende, og da hun er den eneste af romanens 127 personer, der ikke er repræsenteret på den vældige slægtstavle bag i bogen, kunne man formode, at romanens indhold svarer til virvaret af fortællinger i hendes stærkt overbelastede hjerne. Desuden finder man på side 320 ud af, at romanens genkommende jeg-fortæller i virkeligheden er Tøgers ven, Sverre, og så kan man jo heller ikke rigtigt komme uden om, at ude i ”virkeligheden” et sted har en forfatter ved navn Svend Åge Madsen sammenstykket det hele. Dette sidste faktum søger Svend Åge Madsen dog at omgå ved i sine romaner at placere et stort antal forskellige alter egoer, således at hans egen position også bliver fikionaliseret. I *Dage med Diam* var det Alian Sandme (=alias Madsen), i *Tugt og utugt i mellemtiden* forfatteren Sten Pekoral, der - med vanlig sans for paradokset - beskrives som ”den lille, der anstrenger sig for at være skaldet og langhåret på en gang”¹⁷⁷. Madsens udgave af den barokke forestilling om verden som et marionetteater er derfor et overordentligt kompliceret et af slagsen, hvor alle har snor i hinanden, og hvor de mange tråde vikles ind i hinanden og slår knuder på kryds og tværs. Vi frembringer alle hinandens historie, vi er hinandens forfattere.

På denne vis skaber Svend Åge Madsen en *neomyte* til at erstatte den faldne mytologi. Han vender ryggen til det, Benjamin kalder *historien*, og lader sin virkelighed indhulle i en nyillusion. Madsens romaner vælter med undergangsvisioner og henvisninger til skabelsesberetninger sat i nyt lys (eller mørke), for eksempel denne fra *Syv aldres galskab* (1994):

Her henimod afslutningen, er der ingen ord. Ingen ord, derfor ingen sandhed.

Alt foregår i ordløshed, alt blir til intet.

Ordløsheden, som er døden. Døden som er menneskets mørke.

Og mørket fordunkler lyset, og lyset kunne ikke gennemtrænge mørket.

Et menneske som går til, et menneske som går i opløsning, et menneske som er opløsning. Et menneske ved navn Johannes.¹⁷⁸

Ordene er Hans Hanssøn Skonnings, der er en af de få af Madsens romanpersoner, der er baseret på en virkelig person, en bogtrykker, der levede i Århus i 1600-tallet. Om det er en ren tilfældighed, er svært at sige, men ligesom dette speciale forsøger at finde sammenhænge mellem barokken og det moderne og postmoderne, så har Hans Hanssøn Skonning en vision, hvor han fra sit standpunkt i 1600-tallet ser direkte ind i nutiden, som han dog mistolker til at være Paradiset. Chokket får ham til at negere Johannes-evangeliet, så det snarere kommer til at ligne en undergangsvision. Dermed

¹⁷⁷ *Tugt og utugt i mellemtiden*, bind 1, s. 181.

¹⁷⁸ *Syv aldres galskab*, p. 5.

bliver baggrunden for *Syv aldres galskab* undergangen af ”den gamle myte”. Som man ser af citatet, er det stadig ordløsheden og det tomme, der ligger skjult dybt nede under den sene Madsens kaotiske og spraglede fiktion. Men i stedet for både at være start- og slutpunkt for teksterne som i det tidlige forfatterskab, er det nu det grundliggende tavse vilkår, hvorfra en ny anti-tavs mytologi kan bygges op som afløser for den gamle. Men Madsen glemmer ikke arven fra sine tidlige romaner, der har aflivet den enestående sandhed. *De store fortællinger* er døde, og derfor må den nye brogede myte være et sammenfiltret net af små fortællinger uden retning og hierarki.

Der er mange eksempler på gudelignende personer i romanerne, og desuden er enhver kunstnerrolle eller fortællerrolle altid koblet til skabelsen. Hvis Madsens værk skal lignedes med, hvad man kunne vælge at kalde et *neonyt testamente*, er der derfor tale om en polyteistisk religion med visse fællestræk med nordisk eller græsk mytologi. Det mest ubekvemme for Madsen i den forbindelse er, at romanen som genre er udpræget autoritær. Der er altid en forfatter, som står bag det hele, og desuden er teksten bundet til at skulle læses fra start til slut, arrangeret efter et ensrettet plot. Derfor leger han med en ny genre: den såkaldte *globusroman*, der giver en bedre afbildning af virkeligheden, end en enstrenget roman kan gøre. Den bog, man kan gå ned hos boghandleren og købe, når man spørger efter *Syv aldres galskab*, er derfor kun en billig kopi af den rigtige globusroman:

Nærværende kort over globusromanen *Syv aldres galskab* benytter den afbildning som bevarer flest af de tværgående strukturer uændret. Det er en ortografisk azimutalprojektion i den forstand at den fra et overordnet, fjernt synspunkt projicerer globen på en plan flade.¹⁷⁹

Når Madsen sammenligner sine flerstrengede, komplekse romaner med globusen er det for at understrege, at hans fortællinger skal forstås som om, de har flere dimensioner end almindelige romaner. I modsætning til den gængse roman, der er hæftet i et enkelt punkt hos fortælleren eller subsidiært forfatteren, er globusen rund, sådan at man ikke kan finde hverken startpunkt, slutpunkt, førstefortæller eller hovedplot. Samtidig giver det associationer i retning af et lille univers, der lever sit eget liv frit af determinerende kræfter som en forfatters fantasi eller lignende. Derfor er det også den rigtige form til at beskrive en neomytisk virkelighed.

Når man på denne måde taler om nye myter skal det selvfølgelig tages med et gran salt. Svend Åge Madsen har næppe nogen ambitioner i retning af at blive en ny profet eller religiøs skikkelse, så han dækker sig klogelig bag et tykt lag af ironi med en forhåbning om, ”at guderne har tilstrækkelig ironisk sans, så de bærer over med mig og ikke lader Nemesis ramme mig.”¹⁸⁰ Men den måde, han

¹⁷⁹ *Syv aldres galskab*, s. 319 (upagineret).

¹⁸⁰ Interview med Svend Åge Madsen i *Bogens Verden* 5-94, ”Syv aldres galskab”, <http://www.kb.dk/guests/natl/db/bv/bv-94/5-94/elbrb.htm>

sammenstykker sit store romanværk på, er alligevel et forsøg på at angribe virkeligheden på en ny og sandere måde, hvor de fortællinger, vi hver især går og skaber i vores hoved for at få verden til at hænge sammen, skal genvinde den respekt, der gik tabt, da *historien* fordrev *myten*. Et engagement i hverdagens små myter er helt essentielt, hvis vi skal bevæge os væk fra den triste desillusionerede situation, som er en uheldig bivirkning af videnskabeliggørelsen af verden. Som han sagde i et interview i forbindelse med udgivelsen af *Syn aldres galskab* i 1994:

Vi har hverken rigtig forstået eller bearbejdet vor situation i det nye verdensbillede, vi er kommet frem til. Sådan som jeg opfatter det projekt, vi er igang med som mennesker, drejer det sig om at forstå os selv på en anden måde, at få historien formuleret om, men det er en ret omstændelig sag at få vores selvforståelse til at hænge sammen med f.eks. den oplevelse, der stammer fra videnskaben.¹⁸¹

Foucault beskrev, hvordan det moderne menneske var blevet fremmedgjort i de videnskaber, der på én gang lod mennesket fremstå som subjekt og objekt. Foucault håbede på grund af denne ulykkelige situation på et snarligt skifte væk fra menneskevidenskabernes episteme, eller med andre ord på en aflivning af "mennesket", sådan at den umiddelbare adgang til virkeligheden kunne genvindes. Måske er Madsens projekt netop det at genindskrive mennesket i større sammenhænge, så det igen kan eksistere i sin fulde ret, indfortalt i virkeligheden. Det halve dobbelte menneske fra "Skaberen" er blevet udskiftet med personer, der alle er dybt indlejret i de forskellige globusers fortællingsmasse, sådan at de ikke kan løsrive sig fra de sammenhænge, de indgår i. De eksisterer ikke ved at vende øjet indad mod sig selv, men i de relationer de har til andre. Engagementet i livet findes ikke som hos Kierkegaards Wilhelm ved, at man "vælger sig selv i sin evige gyldighed", men derimod ved at man konstant genfortæller virkeligheden i alle dens udformninger; man skal lade sig nyillusionere i de mellemmenneskelige relationer, der udgøres af et virvar af små fortællinger og sprogspil.

Hvor Kierkegaard i første omgang lader assessor Wilhelm være eksponent for genvindelsen af en meningsfuld virkelighed, forbliver denne helt subjektive position ikke tilstrækkelig for ham, hvorfor han i *Frygt og bæven* igen forsøger at hæfte det meningsfulde til noget *uden for* individet. Næste stadie bliver derfor det religiøse, som generobrer hele den betydende virkelighed uafhængigt af individet gennem troens paradoks. Dette skal vi dog ikke gå videre ind i her, men blot konstatere at den religiøse position faktisk ligger tættere op ad den sene Madsens projekt end etikeren. Trods Madsens flirt med solipsismen er det i sidste ende kun *inde i* sproget, der paradoksalt nok ligger *uden for* mennesket eller måske snarere *mellem* mennesker, at man kan leve engageret. Og trods Madsens

¹⁸¹ *Ibid.*

matematisk-logiske baggrund har det altid været det paradoksale, som har fået den mest fremtrædende rolle i romanerne. Et eksempel er Janns far Jeppe, der er så fascineret af paradokser, at han skriver en artikel om dem:

Heri [i artiklen] gennemgik han, der på dette område var fuldstændig selvlært, en række af de store, ansete filosoffer. Ikke alene påviste han selvmodsigelser i deres tankegang, men i flere tilfælde argumenterede han med stor overbevisning for at det netop var de steder, hvor selvmodsigelserne sætter ind, at vedkommende filosoffer når deres højdepunkter. Dette får ham til at hævde, at da verden er opbygget af selvmodsigelser, må enhver dybtgående reflekteren over verden også rumme en selvmodsigelse. En ganske spændende opfattelse som han imidlertid svigter nogle få spalter længere fremme.¹⁸²

Citatet her giver i øvrigt et indblik i, hvorfor Kierkegaard ser humoren som nært knyttet til paradokset. Det kunne derfor i en Kierkegaard-kontekst være mest nøjagtigt at placere Madsen på det stadie, der ligger mellem etikeren og den religiøse, nemlig *humoristen*. Kierkegaard skriver ikke meget om dette stadie, men fastslår blandt andet, at: ”Selv når Humoren vil forsøge sig på Paradoxerne, er den ikke Troen. Humoren medtager da ikke den lidende Side af Paradoxet, og ikke den ethiske Side af Troen, men blot den morsomme Side.”¹⁸³

Illusion eller virkelighed?

Det er min påstand, at det aldrig lykkes i barokken at overvinde demytologiseringen og genvinde en egentlig meningsfuldhed. I barokken er der kun illusionen, som man konstant kan fjerne sløret for, eller alternativt iscenesætte på den mest opsigtsvækkende vis, men altid med tomheden lurende lige bag ved. Menneskelivet bliver aldrig andet end en ”walking shadow.” Men hvad da med neobarokken hos Svend Åge Madsen? Er al hans eksperimenteren med ontologien mere end en leg? Er nyillusionen noget andet end illusionen eller blot en ny udgave af den samme?

Spørgsmålet vedrører distinktionen mellem nominalisme og begrebsrealisme, fordi denne knytter an til skellet mellem epistemologi og ontologi. Hvis det, forfatterskabet udtrykker, skal være ontologisk, er det nødvendigt, at ordene overskrider den menneskelige bevidsthed og hæfter sig på rigtige universelle sammenhænge ude i virkeligheden. Den tidlige Madsens litteratur påviste, at ”en formuleret virkelighed ikke er virkeligheden, at virkeligheden ikke lader sig formulere”¹⁸⁴, altså et klart nominalistisk udsagn. I den sene Madsens litteratur er der sket en glidning (med Tøgers ord): ”Det er os der skal skabe verden. Fortælle den.”¹⁸⁵ I en vis forstand er der stadig tale om en

¹⁸² *At fortælle menneskene*, s. 129.

¹⁸³ Søren Kierkegaard: ”Afsluttende uvidenskabelig efterskrift”, s. 244.

¹⁸⁴ Svend Åge Madsen: ”Was ist ein Bild?”, s. 3-4.

¹⁸⁵ *At fortælle menneskene*, s. 122.

nominalisme, fordi det i denne forståelse er sproget, der konstituerer verden, og ikke verden, der konstituerer sproget. Men noget kunne også tyde på, at Svend Åge Madsen har bevæget sig væk fra den klassiske universalistrid ved at skifte fokus fra den tidlige Wittgensteins sprogforståelse til den sene Wittgensteins sprogbrugsteori.

Wittgenstein thinks this problem [the problem of universals] can be *dissolved* rather than solved by taking stock of the way in which language is used. Realists presuppose that there is some one characteristic or quality which all X's (horses, chairs, goods, games) share, which *makes* them games. But a close inventory of, for example, games, shows that there is no *single* characteristic that makes them games, but a variety of overlapping characteristics, no one of which is shared by each and every game. Games are bound together by showing a loose and open-ended set of characteristics --a "family resemblance". So Realism about universals is bound-up with faulty assumptions concerning language and concepts, assumptions that vanish when language-in-use is made "perspicuous". The same holds true for Nominalism, which assumes that the only thing games have in common is that they are (arbitrarily) *called* games (that "games" is a "mere word", mere "made-up stuff"). But family resemblances are *genuine* resemblances, and what games have in common is that they are games, that they *genuinely* fall into this loose, open-ended collection, bound together by a "family resemblance". And language itself, like games, (horses, chairs, and families) is unified by family resemblances, rather than by one singular essence (Realism) or sheer arbitrary convention (nominalism).¹⁸⁶

Ifølge den sene Wittgenstein findes der ikke universaler – så langt er han enig med nominalisterne – men der findes *familieligheder*. Da sproget ikke er en statisk størrelse, hvor de forskellige begreber har en fastlåst funktion, men derimod en dynamisk størrelse, hvor begreberne har forskellige betydninger alt efter sammenhængen og det aktuelle sprogspil, er det ikke muligt definatorisk at fastsætte grænserne for et givet begreb. Dermed bliver universalistriden meningsløs.¹⁸⁷ Idet man i fællesskab bruger sproget – fortæller verden – holdes virkeligheden i live, som en omskiftelig, pluralistisk organisme. Dermed er det heller ikke en solipsisme, for sproget eksisterer *mellem* mennesker.

Gilles Deleuze skriver: "the essence of the Baroque entails neither falling into nor emerging from illusion but rather *realizing* something in illusion itself, or of tying it to a spiritual presence."¹⁸⁸ På den måde er nyillusionen *mere* end illusionen, fordi illusionen bliver beriget med en "spiritual

¹⁸⁶ Michael J. Quirk: "Wittgenstein's Philosophical Investigations"

¹⁸⁷ Man kan dog argumentere for at Wittgensteins sprogteori blot er en ny udgave af Aristoteles' moderate realisme, da Aristoteles i definitionen af væren selv opererede med udtrykket *pros hen* (hen imod et), der minder om Wittgensteins familieligheder (Aristotle: *The Metaphysics*, s. 81). Desuden kan lighedstankegangen minde om visse udgaver af konceptualismen. På den måde glider de forskellige positioner over i hinanden, når man bliver pedantisk.

¹⁸⁸ Som citeret af Angela Ndalanis: *Neo-baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, s. 209. Fra Gilles Deleuze: *The Fold: Leibniz and the Baroque*, trans. Tom Conley. University of Minneapolis Press, Minneapolis 1993, s. 124.

presence”. Virkeligheden bliver konstant skabt og genskabt af det enkelte subjekt, da vi hver især er med til at ændre virkeligheden, når vi fortæller den. Nyillusionen er med til at skabe *væren*, hvorfor det i en vis forstand er en ontologi - men ”ontogoni” var måske et mere rammende ord, da det sætter fokus på en stadig genfødsel af virkeligheden. Lidt ligesom Niels Bohr opdagede, at lyset kan forstås både som bølger og partikler, alt efter hvordan vi observerer det, ligesådan tager virkeligheden form af det perspektiv, vi lægger på den. Niels Bohr indså at:

den med enhver iagttagelse forbundne uundgåelige vekselvirkning mellem objekterne og måleinstrumenterne [...] sætter en principiel grænse for muligheden af overhovedet at kunne tale om en af iagttagelsesmidlerne uafhængig opførsel af atomare objekter.¹⁸⁹

På samme måde skubber virkeligheden sig, når vi med den menneskelige forstands ”måleinstrumenter” forsøger at forstå verden ved at fortælle den. I stedet for at kalde den sene Madsens litteratur for magisk realisme, kunne man måske kalde den *fiktiv realisme* – på én gang en skabelse og en beskrivelse af vores virkelighed, som den er: sammensat af et kaotisk mylder af forskellige personers fortællinger, der slår gnister mod hinanden i en mangfoldighed af tugt og utugt, lyst og ulyst, kærlighed og had.

¹⁸⁹ Niels Bohr: ”Fysikkens erkendelseslære og menneskekulturerne”, s. 36.

Konklusion

The time is out of joint; O cursed spite,
That ever I was born to set it right.¹⁹⁰

De ord Hamlet siger om sin tid, da han beslutter sig for at spille vanvittig, er måske nogle af de mest rammende om barokken som periode. Det er en tid, hvor virkeligheden er blevet rykket af led, hvor tegn og betydning ikke er i harmoni. Den gamle konge er død ved sin brors hånd, der kort efter har giftet sig med Hamlets mor. I forsøget på ”at sætte tiden tilbage i led” splitter Hamlet tegnet yderligere ved at udgive sig for at være gal. Men det trækker blot virkeligheden mere af led og ender med at efterlade det meste af persongalleriet døde på scenen. Med andre ord lykkes det altså ikke for Hamlet ”to set it right”, og det er kendetegnende for det barokke generelt, at splittelsen mellem signifiant og signifié ikke kan ophæves.

Det tragiske og det komiske

Dette vilkår kan man forholde sig til på to måder, svarende til to barokke eksistenstyper: melankolikeren og hofmanden. Den ene sørgede over den tomme verden og fandt derigennem en vag katharsis. Den anden spillede med på virkelighedens store skuespil, men altid med en erkendelse af tilværelsens meningsløshed bag maskerne. De to måder at forholde sig til problemet er dog blot to sider af samme mønt. ”La vie est une tragédie pour celui qui sent et une comédie pour celui qui pense”, skal 1600-talsforfatteren Jean de la Bruyère have sagt; en erkendelse, som Svend Åge Madsen tager til sig, da han navngiver to kapitler i *Tugt og utugt i mellemtiden* henholdsvis: ”Verden er en komedie for den der tænker” og ”...En tragedie for den der føler.”¹⁹¹ Sammenkædningen af det komiske og det tragiske er på ingen måde ny, men naturligvis nært sammenknyttet med de to antikke dramagenrer. Hos Aristoteles hedder det om komedien, at ”det latterlige er fejl og hæslighed der ikke virker smerteligt eller pinligt”, mens tragedien ”ved at vække medlidenhed og frygt fuldbyrder renselsen (katharsis) af den slags følelser”.¹⁹² Funktionen af de to er nogenlunde ens: noget ubehageligt transformeres til noget behageligt. I den melankolske, tragiske, følsomme tilgang til virkeligheden er man ikke i stand til at se sit liv på afstand og grine af det. Men det særlige i Hamlets tilfælde er, at han først og fremmest føler smerten ved ikke at kunne

¹⁹⁰ *The Oxford Shakespeare – Complete Works*, Act I, sc. V, s. 878.

¹⁹¹ Svend Åge Madsen: *Tugt og utugt i mellemtiden*, b. 2, s. 324, 327. Citatet fra Bruyère findes flere steder på Internettet uden angivelse af kilde, for eksempel <http://www.evene.fr/citations/mot.php?mot=comedie&p=10> (26/11 2004). Men også Horace Walpole er citeret for en lignende sætning. Fra hvilken af de to kilder Svend Åge Madsen har lånt sætningen, ved jeg ikke.

¹⁹² Aristoteles: *Poetik*, s. 18, 19.

føle smerten, ved ikke at kunne engagere sig. Cardenio og Celinde forsager på samme måde verden og hengiver sig til den lange ventetid på det himmelske efterliv og opnår en vag katharsis ved konstant at minde sig selv om ubetydeligheden af det jordiske liv.

Humoristen, derimod, ser absurditeten i livet. Splittelsen mellem signifiant og signifié bliver årsag til latter. Man ser det hos *Don Quixote*, hvor tegnet: vindmølle, bliver til betydningen: drage, eller hos *Simplicissimus*, der tværtimod ikke er i stand til at gennemskue bedrag og løgn og derfor må grueligt meget ondt igennem. Især for Grimmelshausens værk gælder det, at baggrunden for fortællingen er alt andet end munter, nemlig trediveårskrigen rå virkelighed, der bliver formidlet sort humoristisk i al sit barbari. Kierkegaard skriver:

Træt af Tiden og Tidens uendelige Succession springer Humoristen fra og finder en humoristisk Lindring i at statuere det Absurde, ligesom det kan være en Lindring at parodiere Livets Betydning, ved paradox at accentuere det Ubetydelige, at opgive Alt og samle sig på at spille Kegler og at ride Heste til.¹⁹³

Humoren kan ligesom det tragiske siges at have en lindrende ”katharsisk” effekt ved at lade mennesket distancere sig fra det smertelige. Som den danske filosof Harald Høffding skriver: ”I latteren føler vi os store over for det små; ved det ophøjede føler vi os små over for det store.”¹⁹⁴ Når Baltasar Gracian fremviser menneskets mulighed for at manipulere med sine omgivelser, er det samtidig et udtryk for, at han ophøjer sig selv over tingene, hvorfor han i en vis forstand også er en humorist. Karakteristisk nok bruger han jo også en spilmetaforik ligesom Kierkegaards ”at spille Kegler og ride Heste til.” Kierkegaard betoner det tragiskes forrang for det komiske, men vedkender dog, at: ”Det er det samme Menneske, der med sin Forstand seer det Komiske, som lider det Tragiske, og ud af Eenheden af det Comiske og det Tragiske vælger det Tragiske.”¹⁹⁵ I erkendelsen af at indre og ydre ikke er en enhed, sniger sig et glimt af rå intethed med i købet, som af bevidstheden kan forvaltes enten gennem lattervækkende paradokser eller gennem højstemte følelser. Svend Åge Madsen gør i sin litteratur begge dele, men det er klart humoren, der dominerer i forfatterskabet. På mange måder er Svend Åge Madsen da også primært en ”tænker” og ikke så meget en ”føler”, en humorist mere end en melankoliker.

Romantik og barok

Oplevelsen af, at tiden er ”out of joint”, er ikke mindre kendetegnende for den moderne og postmoderne verden end den barokke. Virkeligheden og illusionen er i dag mere sammenvævet end

¹⁹³ *Samlede værker bind 9*, s. 244-45.

¹⁹⁴ Harald Høffding: *Den store Humor*, s. 50.

¹⁹⁵ *Samlede værker bind 9*, s. 243.

nogensinde, og den egentlige sandhed er dybt begravet. I begyndelsen af specialet citerede jeg Calabrese for at se en lighed helt generelt mellem vor tid og barokken. Calabrese beskæftiger sig med den rent formale dikotomi mellem barok og klassik, og han konkluderer, at det barokke har indtaget en dominerende position i forhold til det klassiske:

Stable, ordered, regular and symmetrical forms are being replaced by unstable, disordered, irregular, and asymmetrical forms. This is happening because the dominant system of values is being influenced by phenomena of fluctuation, which destabilize it.¹⁹⁶

Calabrese vælger helt fra starten at frasortere historisk materiale som en målestok for det barokke, og det er ganske klogt, for udfra en kunstperiodisk forståelse af udtrykket barok, er det naturligvis ukorrekt, at barok kunst som helhed skulle være assymetrisk og uordentlig. For størstedelen af 1600-tallets barokke kunsts vedkommende må man sige: tværtimod. Formerne på arkitektur, billedkunst og i overført betydning på romanernes handling kan ganske vist beskrives som snørklet. Men ofte er de snørklede former netop fuldkommen symmetriske. Calabreses konklusioner (hvor brugbare de end er) ville med andre ord ikke kunne fungere med en forståelse af barokken, der var rodfæstet i 1600-tallet.

Det er af samme grund en anden dikotomi, der har tegnet sig gennem denne undersøgelse, der har været konsekvent filosofisk. Dikotomien er mellem barok og romantik. De to retninger er fælles i deres opfattelse af, at "the time is out of joint", men deres måde at angribe problemet på er helt forskellig.¹⁹⁷ Romantikken er kendetegnet ved dens stræben efter at samle til en enhed, at genvinde en tabt virkelighed gennem selvet og sætte ord på den verden, der eksisterer derude. Barokken forbliver i det spaltede, desillusionerede, og lader antitesen spænde sig i videst mulig udstrækning. Sprogfilosofisk er romantikken et forsøg på at tilnærme sig en begrebsrealisme, mens barokken (ikke neobarokken) er udpræget nominalistisk. Romantikkens trope er *symbolet*, der forener signifiant og signifié, mens barokkens trope er *allegorien*, der består i en *trenga dei* mellem polerne. Romantikkens metafysik er baseret på idealet om at syntetisere subjekt og objekt, således at man genvinder den oprindelige enhed. Derfor er indre og ydre for romantikeren Novalis to sider af samme sag. Kun via introspektion kan man generobre den tabte verden: "Was wir Hineingehen nennen, ist eigentlich Herausgehen, eine Wiederannahme der anfänglichen Gestalt."¹⁹⁸ Romantikkens mål er at tilegne objektet til subjektet gennem et forenende Jeg (hvad der eksistentielt set også er

¹⁹⁶ *Neo-baroque – a Sign of the Times*, s. 183.

¹⁹⁷ En simplificering af begrebet romantik er nødvendig i det følgende, da jeg naturligvis ikke har mulighed for at gå i dybden på samme måde, som det har været tilfældet med barokken. Men med udtrykket romantik henviser jeg særligt til de tyske idealister og Jena-romantikerne.

¹⁹⁸ Novalis: *Blüthenstaub*, §45.

formålet for Kierkegaards etiker). I Svend Åge Madsens modernistiske udgave af det barokke er det derimod det subjektive, der er gjort objektivt, således at effekten bliver den modsatte. I stedet for at tilnærme sig verden mister barokmennesket sit jeg; det bliver fremmedgjort fra den krop, der et objekt som alle andre objekter. Derfor er det heller ikke muligt i den barokke erkendelse at have et samlende individ: selvet er et rollespektrum.

Novalis skriver:

Vor der Abstraktion ist alles eins, aber eins wie Chaos; nach der Abstraktion ist wieder alles vereinigt, aber diese Vereinigung ist eine freye Verbindung selbstständiger, selbstbestimmter Wesen. Aus einem Haufen ist eine Gesellschaft geworden, das Chaos ist in eine mannichfaltige Welt verwandelt.¹⁹⁹

Cirkelbevægelsen i romantikken går fra den oprindelige kaotiske enhed før abstraktionen, over en polariserende spaltning og ideelt set tilbage i en ny enhed. Mangfoldighed er i romantikkens opfattelse en holisme, hvor helheden er mere end summen af delene. Barokkens mangfoldighed har ikke denne totalitet, men forbliver kaotisk og vilkårlig. Hvor romantikkens bevægelse er fra en tese til en antitese og endeligt en syntese, vedbliver barokken at være fanget i antitesen. Der mangler med andre ord et tredje led i den barokke udvikling. Derfor kan man også læse romantikken som en grundlæggende optimistisk filosofi, mens barokken er kendetegnet ved sin pessimisme og skepticisme.

Når jeg trækker denne dikotomi op, er det naturligvis også et udtryk for, at min indgangsvinkel er anderledes end det andet metodiske eksempel fra begyndelsen af specialet. I Peer E. Sørensen og Eira Storsteins *Den barokke tekst* konkluderede man, at moderne kunst er baseret på en romantisk kunstforståelse, hvorimod den barokke erkendelse er uopnåeligt fjern for det moderne menneske: ”I barokken er det digteriske jeg en rent retorisk figur. I den moderne litteratur fra romantikken og derefter er der en generisk forbindelse mellem subjektivitet og tekst, som er den barokke tekst fremmed.”²⁰⁰ Grunden til, at jeg kan konkludere så radikalt anderledes, er, at min behandling af historien ikke har været funderet på romantikkens fremadskridende historieforståelse, men derimod inspireret af Foucaults ”arkæologi”, der tænker i historiske brud. Fra en sådan position bliver det pludselig sandsynligt, at det nye episteme med ét kan forkaste den hidtidige forståelse af jeget, sådan at det nye *jeg* faktisk er mere sammenligneligt med barokkens ”rent retorisk[e] figur” end med romantikkens ”generisk[e] forbindelse mellem subjektivitet og tekst.” Og det er netop tilfældet. Madsens litteratur søger at skjule sit subjekt og lade fortællingerne selv

¹⁹⁹ Novalis: *Blüthenstaub*, §95.

²⁰⁰ *Den barokke tekst*, s. 253.

indtage protagonistens plads. Ifølge Foucault er denne forskubbelse af fokus kendetegnende for de nye strukturelle videnskaber, der varsler fremkomsten af et nyt episteme. Også skiftet i Wittgensteins sprogforståelse harmonerer med denne tankegang. Subjektet træder i baggrunden og overlader sin plads til strukturerne (sproget) løsrevet fra subjektet. Denne bevægelse er ikke i sig selv barok, men den kan forklare muligheden af genkomsten af det specifikt barokke, der må formodes at være tæt forbundet med selve oplevelsen af et brud i tankeformerne. Det er oplevelsen af, at noget ikke er, som det burde være, oplevelsen af, at "the time is out of joint."

Romantik og neobarok

Foucaults historiske brudtænkning har dog kun udgjort det ene spor i specialet. For at kunne inddrage neobarokken er man nødt til at skifte perspektiv og arbejde med historiske årsagssammenhænge, som vi dog skal se, ikke er sammenfaldende med romantikkens erkendelsesoptimisme. Hvis vi i første omgang tager hegelianske briller på, kan barokken læses som et stadie på vejen mod romantikken, hvor "ånden kommer til sig selv". Groft stillet op kan vores resultater udmønte sig i følgende tretrins-skema:

Tese	Antitese	Syntese
Hjemme	Ude	Hjem
Myte	Desillusion	Metafysik
Ontologi	Epistemologi	Reflekteret ontologi
Spidsborger	Æstetiker	Etiker
Enhed	Spaltning	Genforening
Antik	Barok	Romantik

I den romantiske forståelse ville barokken da udgøre den midterste søjle, mens den sidste søjle er det romantiske ideal. Dette svarer også til Benjamins forståelse af barokken som en *ruin* af den tabte mytiske verden. Hans sørgespilsbog åbner sig på de absolut sidste sider mod en positiv teologisk udgang, hvor sørgespillet slår om fra immanens til transcendens; allegorien fyldes i et gådefuldt øjeblik med betydning, der også bekræfter sørgespillets dialektiske væsen. Der kan på ingen måde siges at ligge teologiske motiver til grund for omslaget hos Svend Åge Madsens, men det ændrer ikke på, at hans forfatterskab har den samme tredelte struktur: fra det mytiske naive til desillusion og til en ny myte. I Svend Åge Madsens præsentation af sit forfatterskab i "Was ist ein Bild?" (som også har bestemt strukturen på dette speciale) synes inspirationen fra Hegel at være udtalt. Der er:

En kunst, der har som opgave at formulere virkeligheden. En "anti"-kunst, der har som opgave at vise at en formuleret virkelighed ikke er virkeligheden, at virkeligheden ikke lader sig formulere. Og en anti-

”anti”-kunst, der som udgangspunkt godtager ”anti”-kunstens opfattelse og som benytter ”kunstens” resultater som grundmateriale.²⁰¹

Men i stedet for at tale om en ”syntese-kunst” er den tredje mulighed altså en ”anti-anti-kunst”, og her ligger den grundlæggende forskel til romantikken. Det konstruktive opnås gennem negationen af det negative. Skepticismens klassiske problem er, at den er selvgendrivende: hvis man må tvivle om alt, må man også tvivle om tvivlen. På den måde kommer tvivlen selv til at blive første udgangspunkt for en genopbygning af virkeligheden, men samtidig er det klart, at en virkelighed bygget op omkring den negerede tvivl ikke er nogen stabil virkelighed. Efter læsningen af Svend Åge Madsens værker sidder man da også tilbage med en fornemmelse af, at ballonen hvert øjeblik kan springe, fordi den negerede negation negeres, sådan at virkeligheden ramler sammen uden for vinduet, og resten bliver tavshed. Eksperimenterne med tidsforskydninger, identitetsforstyrrelser og lignende i forfatterskabet er alle tegn på, at virkeligheden kan slå revner.

Det oprindelige udgangspunkt i minus betyder også, at man tilnærmer sig ontologien fra en anden vinkel end romantikken. Romantikken er nært beslægtet med nyplatonismen og dermed også den ekstreme begrebsrealisme, hvor de partikulære ting blot er manifestationer af idéerne, eller, i romantikkens sprogbrug, af *ånden*. Når nyplatonismen taler om den oprindelige enhed, er det en enhed, der eksisterer uafhængigt af mennesket, som al væren stræber mod. Hos eksempelvis Fichte forenes det ydre og indre i jeget, der med fornuften og friheden som højeste metafysiske principper kan skabe sammenhæng. Gennem introspektion kan man overskride sig selv og omfatte verden. Romantikken er en essentielt metafysisk tankegang, som finder sin berettigelse i en skjult mening, der ligger som et mønster bag tilværelsen. Kunstens funktion er, via det poetiske sprog, at sætte ord på denne egentlige sandhed, med andre ord at *søge* meningen.

Sammenligner man neobarokken med dette standpunkt, svarer positionen snarere til den aristoteliske tankegang, at væren er i og med det partikulære. Derfor er der ingen ambition i retning af at genvinde en tabt helhed; tværtimod er værensformen antitetisk: jo mere grelle modsætningerne er, jo mere liv har tingene. Den store enhed er for neobarokken tavshed, og tavshed er død. I stedet for at finde det ydre gennem det indre, finder neobarokken det indre gennem det ydre. Man er, hvad man giver sig ud for at være, en lang række masker, et ”divid” og ikke et individ. Sproget er en ydre ting, der eksisterer mellem mennesker og ikke noget *privat*. Det betyder samtidig at den mystiske *dybde*, som er kendetegnende for romantikken, er fraværende i neobarokken, der typisk arbejder med forskellige lag af pasticher. Det mentale skal selvfølgelig ikke underkendes i neobarokken, men det mentale er pudsigt nok også noget ydre, sådan at den tingslige verden

²⁰¹ Svend Åge Madsen: ”Was ist ein Bild?”, s. 4.

genvindes i sin metamorfiske form som en sammenblanding af menneskers mentale billeder. Romantikens metafysiske dimension er fraværende: al væren er immanent, og virkeligheden opnår først et mønster og en mening i kraft af menneskets indblanding (svarende til konceptualismen). Dermed bliver kunstens funktion i neobarokken at *skabe* mening. Det er kendetegnende for det neobarokke, at det har en kvalitet af eskapisme, men at kunsten samtidig er pinligt bevidst om denne kvalitet. Meget sigende for betoningen af henholdsvis det indre og det ydre kalder Novalis sin filosofi for en *magisk idealisme*, mens neobarokken altså er sammenlignelig med den *magiske realisme*.

Således kan dikotomien mellem romantik og neobarok stilles op:

Romantik	Neobarok
Syntese	Antitese
Enhed	Pluralisme
Privilegeret indre	Privilegeret ydre
Individ	Divid
Metafysik	Immanens
Magisk idealisme	Magisk realisme

Fokus i dette speciale har været på barokken, men man kunne have lavet en lignende undersøgelse med romantisk funderet litteratur. I Danmark er den mest prominente moderne romantiker Inger Christensen, der med digtsamlinger som ”det” og ”Alfabet” forsøger at fange noget virkeligt gennem sprogets magi. Hun skriver i *Hemmelighedstilstanden*:

Nok er alt tilfældighed og forandring, men kun fordi der også er en orden./ Kun fordi der samtidig, nede under alt det omskiftelige og uforudsigelige, er en orden og skønhed, der når som helst kan bryde frem./ [...]Hele den flydende foranderlighed, båret oppe af det evige samme. Michelangelo som en krusning på kunstens overflade.²⁰²

Et mere klart eksempel på romantik gives vel knap! Derned har vi et eksempel på henholdsvis barok og romantik, men er disse to forfatterskaber enestående i moderne kunst?

Filmisk illusion

Valget i dette speciale har – i modsætning til Calabreses undersøgelse – været, at gå i dybden med et afgrænset materiale. Det kan derfor ikke siges at være en undersøgelse af vor tid som sådan, men det kan bruges til at bestemme en særlig genre i tiden. Til at bestemme det transhistoriske begreb

²⁰² *Hemmelighedstilstanden*, s. 18.

”barok” er der blevet anvendt materialer fra flere forskellige 1600-talsforfattere, men kun en enkelt nulevende. Men Svend Åge Madsens forfatterskab er efter min mening repræsentativt for en langt bredere strømning i vor tid, ikke mindst fordi hans værker ekspliciterer nogle filosofiske grundpositioner, der ligger implicit i andre kunstneres værker.

Man kan således finde en lignende tematik, ikke blot i litteraturen, men også i andre medier, hvilket kan bekræftes med et kort blik på en række helt moderne Hollywood-film. Wachowski-brødrenes *The Matrix* (1999) er skepticisms dæmon-argument sat på digital form. Spillet mellem en illusorisk meningsfyldt virkelighed (The matrix) og en ægte grim virkelighed (millioner af hjerner tilsluttet en computerillusion) er i den grad barok. Samtidig er *The Matrix* som helhed vævet sammen af henvisninger til forskellige religioner og myter, der tilsammen udgør et neomytisk univers. På samme måde er Baz Luhrmanns *Moulin Rouge!* (2001) en eklektisk sammenblanding af romantiske myter krydret med et MTV-billedsprog og med de seneste 25 års popmusik som fortællingsgrundlag, der alt i alt udgør en neobarok virkelighed. Quentin Tarantino lægger ikke skjul på, at de karate-film, han så som knægt, har inspireret den manipulerede virkelighed i *Kill Bill* (2003-2004), hvor naturlove ophæves, og hvor hævn og koldblodighed er de eneste gældende motiver. Tim Burtons *Big Fish* (2003) er virkeligheden sammenstykket som et fantasifuldt eventyr, og den kommer med sin sammenblanding af en døende mands fantasifulde genfortælling af sit livs begivenheder meget nær den magiske realisme.

I forhold til at skabe en effektiv alternativ virkelighed, har filmmediet – og særligt med landevindingerne indenfor special effects - nogle grænsebrydende muligheder for at skabe en troværdig illusion, der naturligvis langt overgår de muligheder, man havde i 1600-tallet. Men man ser ofte de samme filmskabere bevidst indlægge kronologifejl som små revner i den perfekte illusion²⁰³, og hos den mere avantgardistiske David Lynch bringer personspaltning, tidsforskydninger og hentydninger til parallelverdener det konstante spændingsforhold mellem den perfekte illusion og den underliggende spaltede virkelighed i fokus. I for eksempel *Mulholland Dr.* (2001) er det den dystre side af barokken, som er i fokus. Dog er spillet mellem illusion og virkelighed udpræget postmoderne i sin tematik: forfaldet, seksualiteten og personspaltningen bryder gang på gang frem af de glatte konventioners overflade. En nøglescene foregår i ”Club Silencio”, hvor en skuespiller starter sin monolog med: “No hay banda! There is no band! Il n’est

²⁰³ I Tarantinos *Pulp Fiction* (1994) afrundes de fem sammenhængende historier tilsyneladende perfekt, da der vendes tilbage til introduktionscenen med ”Honey Bunny” og ”Pumpkin”, der vil røve en restaurant. Men i første scene siger Honey Bunny: “Any of you fucking pricks move, and I’ll execute every motherfucking last one of ya” og i sidste siger hun: “Any of you fucking pricks move, and I’ll execute every one of ya motherfuckers.” På den måde brydes den perfekte illusion. Samtidig viser eksemplet, hvordan virkeligheden perciperes forskelligt alt efter synsvinkel, da sidste scene er fortalt med Jules som protagonist, hvor Honey Bunny selv var protagonisten i første scene.

pas de orchestra! This is all a tape recording. [...] It is all an illusion!”²⁰⁴ Intet er, hvad det udgiver sig for at være i David Lynch’s filmiske univers. Bag filmens og virkelighedens illusion lurker stilheden, hvorfor det sidste ord i *Mulholland Drive* også udtales efter et klip til en mystisk blåhåret dame i natklubben: ”Silencio!”

Det er med andre ord overvejende sandsynligt, at den tematik, der er blevet læst frem i Madsens forfatterskab, kan overføres til andre forfattere og endda andre kunstretninger. Hver neobarok fortæller laver sin egen udformning af kunstværket, der i den pluralistiske postmodernisme kan tage forskelligartede retninger, men bag de spraglede former ligger en fælles forankring i tavsheden.

Modernisme, postmodernisme, barok og neobarok

Når Omar Calabrese griber til begrebet neobarok, er det fordi postmodernisme efter hans opfattelse er blevet udvandet. Derfor finder han et andet begreb, der mere dækkende kan beskrive den gældende strømning i kulturen. Min ambition har været lidt anderledes, da jeg har ønsket at pege på nogle sammenhænge mellem en nutidig genre og 1600-tallets litteratur, der transhistorisk kan forenes i begreberne barok og neobarok. Det er altså et mindre alment studie, men i samme moment naturligvis også mere specifikt, hvorved man vinder en større forklaringskraft. Men stadig er der selvfølgelig en klar parallel mellem min brug af ordet barok og modernismen, samt mellem neobarok og postmodernisme. Brian McHale skriver om henholdsvis modernismen og postmodernismen:

[...] the dominant of modernist fiction is *epistemological*. That is, modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as those mentioned by Dick Higgins in my epigraph: “How can I interpret this world of which I am part? And what am I in it?”

[...] the dominant of postmodernist fiction is *ontological*. That is, postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like the ones Dick Higgins calls “post-cognitive”: “Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?”²⁰⁵

Denne skelnen er ret tydeligt sammenfaldende med den, jeg har opstillet mellem det barokke og det neobarokke. Svend Åge Madsens forfatterskab runder et hjørne efter *Tilføjelser*, hvor han begynder at interessere sig for de ontologiske spørgsmål i stedet for de epistemologiske. Han begynder at spørge til verdens konstitution i stedet for at afgrænse individets erkendelseshorisont. En uundgåelig udvikling i hans forfatterskab, for som Brian McHale skriver: ”Intractable

²⁰⁴ Scenen på ”Club Silencio” udspiller sig fra 1:45:20 – 1:53:05.

²⁰⁵ Brian McHale: *Postmodernist Fiction*, s. 9, 10.

epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability: push epistemological questions far enough and they “tip over” into ontological questions.”²⁰⁶ På denne led er Svend Åge Madsens forfatterskab altså læseligt gennem en optik, der hedder henholdsvis modernisme og postmodernisme, og det er det naturligvis også blevet i andre sammenhænge.

Men når man bruger barokken som ”analytisk prisme” træder nogle anderledes og mere specifikke former frem i forfatterskabet. De antitetiske strukturer bliver synlige, dikotomierne mellem tavshed og larm, mellem tomhed og kaos. Den eksistentielle side af forfatterskabet får form i en sammenligning med det barokke *jeg*, der er langt mere adækvat for Madsens individforståelse end romantikkens kerne-idé. Begrebet ”barok” er mere specifikt og har af samme grund mere forklaringskraft end begrebet ”postmoderne”. Vanskeligheden har især været præcist at definere begrebet ”barok”, for er der én ting, man kan lære af den sene Wittgenstein, er det, at enkelte termer ikke opnår deres funktion i sproget gennem en statisk entydig definition, men gennem konkret brug, og det er netop det, der giver et begreb som ”barok” uendeligt mange konnotationer. Det betyder, at det barokke har været svært at fange for en videnskabelig afhandling. Men netop i det undvigelige fandt barokken sin forankring. I tavsheden.

²⁰⁶ Ibid., s. 11.

Summary in English

The aim of this thesis: **The Rest is Silence – Baroque and Neo-Baroque in the Work of Svend Åge Madsen**, is to examine the relationship between the literature of the 17th century and modernism and postmodernism thereby establishing the foundation for a baroque genre which is *transhistoric*. As an example of both modernism and postmodernism the work of Svend Åge Madsen is the 20th century object of the study, whereas Andreas Gryphius, Baltasar Gracian and William Shakespeare are the main 17th century examples. The intention of the study is philosophical and thematic rather than aesthetic and formal focusing on two themes from Shakespeare's *Hamlet*: One epistemological theme rooted in the last words of Hamlet: "The rest is silence." What is this silence, and what symbolic and linguistic implications does it have? And one existential theme connected to the famous soliloquy "To be or not to be." Is it better to be or not to be in a silent world? What is it "to be" and what is it "not to be"? Put in another way the thesis deals with *meaning* and the creation of meaning in a world of illusions.

The first chapter, "**Hvad er barok?**" ("What is the baroque?") gives a brief account of the origins of the word "baroque" and its use in modern discussions of art and culture. It is also a methodological chapter stating my specific use of the term. Next I proceed to the first theme from *Hamlet*: "**The rest is silence**", where I examine the silence of the 17th century based on the study of Andreas Gryphius' tragic drama *Cardenio und Celinde*. The reading is highly influenced by Walter Benjamin who gives an interpretation of the German tragic drama in his book: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Benjamin reads the baroque *Trauerspiel* as a ruin of the lost mythical world of the Greek tragedy, and in this world the only language available for the tragic hero is silence. My conclusion in the chapter is that Lutheran baroque literature deals with the disconnection of signifier and signified, with antithesis, with the dialectic of immanence and transcendence, and with the emptiness of earthly things. Also the literature is essentially nominalist – the words have no correspondence to a "real" world.

The following chapter, "**Resten er**" ("The rest is"), examines the modernistic version of the baroque silence. The two works of Svend Åge Madsen: *Otte gange orphan* (Eight Times Orphan, 1965) and *Tilføjelser* (Additions, 1967) make up the subject of the analysis with Michel Foucault and Ludwig Wittgenstein providing the philosophical background. I conclude that modern literature lacks the dialectic intention of the original baroque, because the immanence is no longer tied intimately to a transcendence. But the basis of the literature is still silence, and an even more radical silence than that of the 17th century. Even though the style of Madsen's experimental modernism is concise rather than excessive, philosophically the tragic drama and Madsen's literature share a

number of characteristics. By the end of the chapter I explain the difference between the philosophy of the early and the later Wittgenstein, claiming that a similar move takes place in the work of Svend Åge Madsen. His literature changes from a metaphysical position outside language and to a position within language. He will – in his own words – change from writing anti-art to writing anti-anti-art.

In the chapter “**To be or not to be**” I change my philosophical perspective from an epistemological view of silence to an existential viewpoint. I look at a number of different existential types in the 17th Century: *The melancholic*, *the intriguer*, *the courtier* and Baltasar Gracians position: *la persona*. These are comparable to the existential types put forward by Hans-Jørgen Nielsen in the late sixties: *The hippie*, *the modernist* and *the player* (also called *the relativist of attitude*). There is a correspondence between Gracian’s *persona* and Hans-Jørgen Nielsen’s *player*. Both of them are aiming to live life as if it was a game of chess or a theatre play. Svend Åge Madsen was influenced by Hans-Jørgen Nielsen, but ended up rejecting his relativist position in the novel *Dage med Diam eller Livet om natten* (*Days with Diam or Life at Night* (has been translated to English), 1972). In a comparison with some of Kierkegaard’s stages of existence, I conclude that *the player* and *la persona* are not ethical but both comparable to the aesthetic stage of Kierkegaard. This means that behind their front of optimistic and playful manipulation of the world, they are in fact despairing over the pointlessness of being.

For that reason Svend Åge Madsen seeks to give new meaning to the world in the latter part of his work. In the chapter “**Neobarokken**” (“The Neo-Baroque”) I examine this endeavour. In a comparison between the *magic realism* of Latin America and Svend Åge Madsen’s *At fortælle menneskene* (*Narrating the People*, 1989) it becomes clear that his work has moved beyond the purely epistemological baroque to an ontological neo-baroque. The late work of Svend Åge Madsen is bound firmly together by the reusing of the characters from one novel to another and by the fixed geographical position to the city of Århus. Also stories of different persons are entangled in a web of connections that makes up a “neo-mythical” world, where everybody is each other’s authors. Reality regains its significance because meaning is connected to interpersonal connections rather than self-centered subjectivity.

In the conclusion of the thesis I specify my main dichotomy to be between the baroque and the romantic set of philosophical beliefs. This is a contrast to the typical opposition of the baroque and the classical in most modern dealings with the subject, the reason being that my study is philosophical, whereas most other modern studies are aesthetic and formal. In my survey the romantic art signifies unity, synthesis, metaphysics and the search for a hidden meaning. The baroque signifies plurality, antithesis, immanence and the creation of meaning. The move from a

baroque to a neo-baroque equals the move from “anti-art” to “anti-anti-art”, meaning that a new meaningful world is being built on the negation of the negation of original art. I finish the thesis by claiming that the work of Svend Åge Madsen is representative of a larger movement in modern art using modern cinema as an example.

Litteraturfortegnelse

Aristotle: *The Metaphysics* (translated by Hugh Lawson-Tancred), Penguin Books 1998.

Aristoteles: *Poetik*, v. Poul Helms, Hans Reitzels Forlag A/S, København 1992.

Aron, Harry: "Wittgenstein's Impact on Foucault", i: E. W. Leinfellner, H. Deinfellner, and H. Berghel (Eds.) *Wittgenstein and his Impact on Contemporary Thought*, Kirchberg, Austria: Kluwer 1977, s. 58-60. <http://www.rufy.com/harry/foucault.html> (16/12 2004).

Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, Erste Auflage 1978.

Bohr, Niels: "Fysikkens erkendelseslære og menneskekulturene", i: Brock, Steen: *Bohr*, Forlaget Modtryk, Århus 2000, s. 34-44.

Brown, John Russel: "Multiplicity of Meaning in the Last Moments of *Hamlet*.", i: *Connotations – a Journal for Critical Debate*, 2.1 (1992), Waxmann Münster Verlag, New York, s. 16-33. <http://www.uni-tuebingen.de/connotations/BROWN21.HTM> (6/12 2004).

Bruyère, Jean de la: *Les caractères de Théophraste trad. du grec avec Les caractères ou les moeurs de ce siècle* (Texte établi, avec introduction, notes, relevé de variantes, glossaire et index par Robert Garapon), Garnier, Paris [1962].

Bukdahl, Lars: "Hans-Jørgen Nielsen", i: *Danske digtere i det 20. århundrede*, 4. udgave, red. Anne-Marie Mai, G. E. C. Gads Forlag, København 2001. Bind 2, p. 476-487.

Calabrese, Omar: *Neo-Baroque – a Sign of the Times* (translated by Charles Lambert), Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1987.

Carpentier, Alejo: "The baroque and the marvelous real", i: Zamora, Lois Parkinson and Faris, Wendy B.: *Magical Realism – Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham & London 1995, s. 89-108.

Christensen, Inger: *Hemmelighedstilstanden*, Samlerens Bogklub, Gyldendal, København 2000.

Dalgaard, Niels: *Dage med Madsen – eller livet i Århus: Om sammenhænge i Svend Åge Madsens forfatterskab*, Museum Tusculanums Forlag, København 1996.

Descartes, René: *Meditations on First Philosophy* (translated and edited by John Cottingham), Cambridge University Press, Cambridge 1996.

Dige, Morten: "Wittgensteins senfilosofi": <http://www.teo.au.dk/html/rv-sem/dige/wittgenstein.htm> (16/12 2004)

Edal, Renny og Nielsen, Ole: *Identitet og virkelighed: en tematisk læsning i Svend Åge Madsens forfatterskab*, Udgivelsesudvalget under Odense Universitets Konsistoriums Kontaktudvalg med Centerboghandelen, Odense 1980.

- Elbrønd-Bek, Bo: ”Syv aldres galskab” (*Bogens verden* 1994, nr. 5):
<http://www.kb.dk/guests/natl/db/bv/bv-94/5-94/elbrb.htm> (14/12, 2004)
- Eliassen, Knut Ove: *En barok eksistensæstetik – Baltasar Gracians livsfilosofi*, Center for Kulturforskning, Århus Universitet, Århus 1992.
- Fibiger, Johannes og Lütken, Gerd: *Litteraturens veje*, Gads Forlag, København 1994.
- Foucault, Michel: *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, [Paris] 1966.
- Gemzøe, Anker: *Metamorfoser i mellemtiden: studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962-1986*, Medusa, Holte 1996.
- Goldbæk, Henning: *De tavse sireners sang – Om oplysningens dialektik hos den tidlige Walter Benjamin*, Museum Tusculanums Forlag, København 1990.
- Goldbæk, Henning: *Marcel Proust og barokkens genkomst – en læsning af På sporet af den tabte tid*, Spring, Gylling 2002.
- Golden, Leon: *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Scholars Press, Atlanta, Georgia 1992.
- Gracián, Baltasar: *Oraculó manual y arte de prudencia* (edición de Emilo Blanco), Cátedra, Madrid 2001.
- Gracian, Baltasar: *The Art of Worldly Wisdom - A Pocket Oracle* (translated by Cristopher Maurer), Doubleday, New York 1992.
- Grimmelshausen, H. J. C. von: *Der abenteuerliche Simplicissimus*, Hamburger Lesehefte Verlag, Husum/Nordsee 2002.
- Gryphius, Andreas: *Cardenio und Celinde* / ed. with introduction and commentary by Hugh Powell, Leicester University Press, Leicester 1961.
- Gryphius, Andreas: *Catharina von Georgien*, Reclam, Stuttgart 1995.
- Hertel, Hans (red.): *Verdens Litteraturhistorie, bind 3: 1450-1720*, Gyldendal, København 1994.
- Husted, Jørgen: *Wittgenstein*, Centrum, [København] 2000.
- Husted, Jørgen: *Wilhelms brev – Det etiske ifølge Kierkegaard*, Gyldendal, København 1999.
- Høffding, Harald: *Den store humor - en psykologisk studie*, Gyldendals Uglebøger, København 1967.
- Jensen, Anders Fogh: ”Michel Foucault: *Les mots et les choses* (Ordene og tingene)“:
<http://www.filosoffen.net/tekst/foucault/txtmotschoses.htm> (14/12 2004)
- Kampmann, Christian: ”Man kommer til at skrive ’revolution’ hver 20. side”; I: *Information* 13/11 1970.
- Kierkegaard, Søren: *Enten-Eller*, Gyldendal, København 2000.

Kierkegaard, Søren: *Samlede værker, bind 9. Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift – første halvbind*, Gyldendal, København 1962.

Kingo, Thomas: ”Hver har sin Skæbne”, i: *1000 danske digte* (red. Thomas Bredsdorff og Anne-Marie Mai), Rosinante, København 2000.

Liukkonen, Petri: ”Books and Writers - Heinrich Wölfflin (1864-1945)”, <http://www.kirjasto.sci.fi/wolfflin.htm> (3/12 2004).

Lübcke, Poul (red.): *Politikens filosofi leksikon*, København 1983.

Madsen, Svend Åge: *At fortælle menneskene*, Gyldendal, København 1989.

Madsen, Svend Åge: *Besøget*, Gyldendal, 2. udgave: København 1970.

Madsen, Svend Åge: *Dage med Diam eller Livet om natten*, Gyldendal, København 1972.

Madsen, Svend Åge: *Genspejlet*, Gyldendal, København 1999.

Madsen, Svend Åge: *Liget og lysten*, Gyldendal, København 1968.

Madsen, Svend Åge: *Otte gange orphan*, Gyldendal, København 1965.

Madsen, Svend Åge: ”Status i Exil”, i: *Exil*, nr. III, 1972, s. 75-80.

Madsen, Svend Åge: *Syv aldres galskab*, Gyldendal, København 1994.

Madsen, Svend Åge: *Tilføjelser*, Gyldendal, København 1967.

Madsen, Svend Åge: *Tugt og utugt i mellemtiden* bind 1 og 2, Gyldendal, 5. udgave: København 1998.

Madsen, Svend Åge: ”Was ist ein Bild?”; I: *MAK*, 1. årg., nr. 1, 1969, p. 2-5.

McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, Methuen, Cambridge 1987.

Menninghaus, Winfried: *Unendliche Verdopplung - die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.

Michelsen, Jimmi: ”Svend Åge Madsen”; i: *Danske digtere i det 20. århundrede*, 4. udgave, red. Anne-Marie Mai, G. E. C. Gads Forlag, København 2001. Bind 2, p. 407-421.

Ndalianis, Angela: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, MIT Press, Cambridge 2004.

Nielsen, Hans-Jørgen: ’Nielsen’ og den hvide verden: essays, kritik, replikpoesi 1963-1968, Borgen, [København] 1968.

Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1986.

Novalis: *Blüthenstaub*, i: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs / Novalis*. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Zweiter Band: Das philosophische Werk I, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Stuttgart 1965, s. 413-463.

Nussbaum, Martha: "Tragedy and Self-sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity", I: Amélie Oksenberg Rorty: *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, 1992. S. 241-260.

Pascal, Blaise: *Tanker* (udvalg og oversættelse ved Knud Ferlov, fr. *Pensées sur la Vérité de la Religion Chrétienne*), Gyldendal, København 1974.

Protevi, John: Lectures: "Order of Things 1" & "Order of Things 2":
<http://www.artsci.lsu.edu/fai/Faculty/Professors/Protevi/Foucault/index.html> (16/12 2004)

Quirk, Michael J.: "Wittgenstein's Philosophical Investigations":
http://www.molloy.edu/academic/philosophy/sophia/wittgenstein/investigations_txt.htm (14/12 2004)

Schmidt, Rigmor Kappel: *Magiske realisme og fantastisk i Latinamerika*, Klim, Århus 1997.

Schøllhammer, Karl Erik: "Det barokke og det neo-barokke", I: *(Pre)publications* 1993, nr.141, s. 3.

Shakespeare, William: *The Complete Works of William Shakespeare*, Oxford University Press, London 1962.

Søholm, Ejgil: *Ordkvartet Århus*, Statsbiblioteket, Århus 1990.

Sørensen, Peer E. og Storstein, Eira: *Den barokke tekst*, Dansklærerforeningen 1999.

Uschanov, T.P.: "On Ladder Withdrawal Symptoms and One Way of Dealing with Them":
<http://www.helsinki.fi/~tuschano/writings/wittgenstein> (14/12, 2004)

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus Tagebücher 1914-1916 Philosophische Untersuchungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.

Woozley, A. D.: "Universals", i: *The Encyclopedia of Philosophy*, vol. 8, s. 194-106.

Zerlang, Martin: *Fem magiske fortællere – og et rids af romanens historie i Latinamerika*, Spring, Hellerup 2001.

Film nævnt i konklusionen:

Burton, Tim: *Big Fish*, 2003.

Luhrmann, Baz: *Moulin Rouge!*, 2001.

Lynch, David: *Mulholland Dr.*, 2001.

Tarantino, Quentin: *Kill Bill*, 2003-2004.

Tarantino, Quentin: *Pulp Fiction*, 1994.

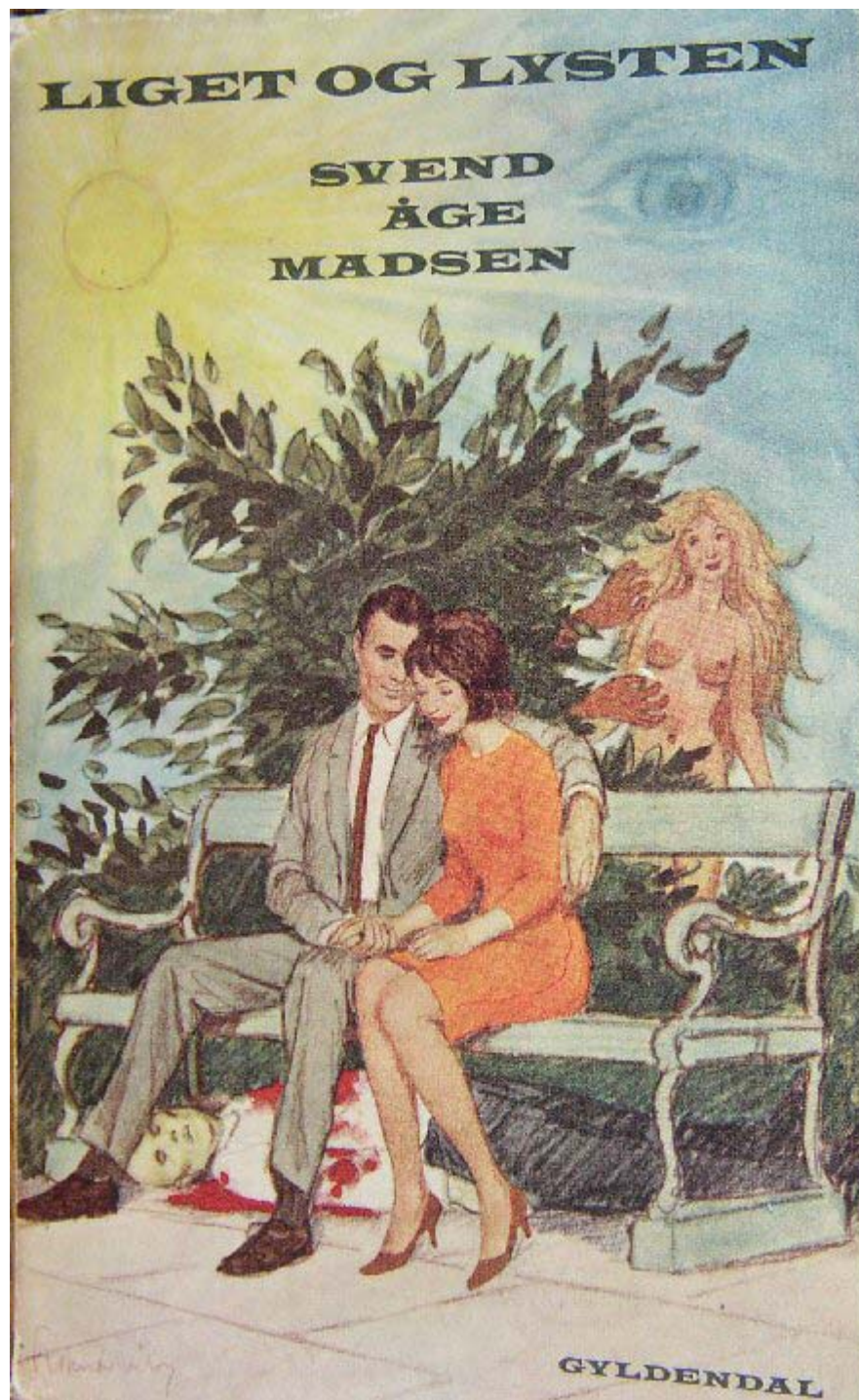
Wachowski, Andy & Larry: *The Matrix*, Warner Bros 1999.

Bilag A: Albrecht Dürer: *Melancholia I*



http://www.princeton.edu/~his291/Durer_Melancholia.html (16/12 2004)

Bilag B: Forsidebillede til *Liget og Lysten*



Svend Åge Madsen: *Liget og lysten*, Gyldendal, København 1968. Illustration af Robert Viby.